

# Satan oder Erlkönig

Rezeption deutscher Musiktexte als Kulturspiegel

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Karl-Heinz Isleif  
aus  
Stuttgart, Deutschland

Eigendruck, Tōkyō, im August 2012

Referent: Professor Dr. Klaus Vollmer  
Korreferent: Professor Dr. Peter Pörtner  
Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 2012



Tabelle 5	Titel und Quellen nur deutsch	60
Tabelle 6	Titel und Quellen nur japanisch	61
<b>Kapitel 4</b>	<b>Unterscheidungsmerkmale</b>	<b>63</b>
4.1	Sprachfunktionen: Tendenzen	63
	Tabelle 7 Sprachfunktionen 1	64
	Tabelle 8 Sprachfunktionen 2	65
	Tabelle 9 Sprachfunktionen 3	66
4.2	Strukturell-inhaltliche Aspekte	67
4.2.1	Szenen vs. Menschen	67
	Tabelle 10 Personen in den Texten	69
4.2.2	Inaktive Protagonisten	70
	Tabelle 11 handelnde Personen	71
4.2.3	Stumme Protagonisten	72
	Tabelle 12 Es wird gesprochen	72
4.2.4	Introspektive	73
	Tabelle 13 Emotiver Sprachgebrauch	74
4.2.5	Kein wenn, dann, darum, weil	74
4.2.6	Weder Eingeweide noch Wollust noch Verräter	77
4.2.7	Sentimentalität, Sehnsucht	78
4.2.8	Wunschdenken	80
<b>II</b>	<b>KULTURSOZIOLOGISCHE GESICHTSPUNKTE</b>	<b>85</b>
<b>Kapitel 5</b>	<b>Fremde Kultur</b>	<b>86</b>
	Tabelle 14 Vokabular Liebe, Gott, Tod: Vergleich	
	Deutsche Originale	93
	Tabelle 15 Vokabular Liebe, Gott, Tod: Vergleich	
	Japanische Originale	94
	Tabelle 16 Vokabular Liebe, Gott, Tod:	
	Deutsche Originale vs. japanische Version	95
5.1	Liebe im Text	97
5.1.1	Das <i>Konzept</i> Liebe	98
5.1.2	Das <i>Wort</i> Liebe	102
5.1.3	Zum Stellenwert der Rede	106
5.1.4	'Deutsche Liebe' in japanischer Version	111
5.2	<i>Gott</i> im Text	116
5.3	Die 'letzte Ruhe'	128

III	LINGUISTISCHE GESICHTSPUNKTE (LINGUISTIK, SOZIOLOGISTIK, PSYCHOLINGUISTIK)	139
Kapitel 6	Der Sprachgebrauch	140
6.1	<i>Langue</i> als Einflußfaktor	140
6.2	<i>The vernacular</i>	164
	Tabelle 17 Wer tut wem was? Deutsche Originale	169
	Tabelle 18 Wer tut wem was? Japanische Originale	170
	Tabelle 19 Wer tut wem was? Deutsche Originale vs. japanische Version	173
6.3	Der Einfluß der Übersetzer	186
6.4	Die Sprachbetrachtung von MORI ARIMASA	202
IV	KUNSTASPEKTE	221
Kapitel 7	Rezeptionsbedingungen	222
7.1	Das andere Musikempfinden	225
	7.1.1 <i>Die Andersartigkeit im Denken</i>	226
	7.1.2 <i>Der andere Charakter der Musik</i>	228
Kapitel 8	Musiktext und Kunst	239
8.1	Säkularisierte Kunst	242
8.2	Das Schöne	249
8.3	Funktionale Stilmittel	256
	8.3.1 Assoziation und Konnotation	260
	8.3.2 <i>Kigo</i>	263
	8.3.3 Zeichen und Symbole	268
	8.3.4 Programmierte Assoziation	271
	8.3.5 Die Schrift als Stilmittel	277
8.4	Metrum, Rhythmus, Reim	279
8.5	Einheit von Musik und Text	286
	8.5.1 Der Musikeil	286
	Tabelle 20 Musikparameter (1)	291
	Tabelle 21 Musikparameter (2)	292
	Tabelle 22 Musikparameter (3)	293
	8.5.2 <i>Die 'Musik der Sprache'</i>	295
8.6	Die Trennung von Musik und Text	299
	8.6.1 Der Einfluß der Wortstellung (Syntax)	299
	8.6.2 Der Einfluß des Ausdrucks	307

Résumé	311
V ANHANG	319
Das Untersuchungsmaterial	320
Gruppe A. Auswahl deutscher Texte und deren japanischer Version	322
Gruppe B. Auswahl deutscher Originaltexte (ohne japanische Version)	343
Gruppe C. Auswahl japanischer Originaltexte	353
Gruppe D. Weitere in der Arbeit verwendete Liedertexte	373
Fußnoten	379
Tabelle 23	465
Literaturverzeichnis	499

## Zur formalen Gestaltung

### Schriftbild

PERSONENNAMEN erscheinen in sog. SMALL CAPITALS, bei japanischen der Familienname zuerst und dann der Vorname, ohne Komma dazwischen. Z. B.: MORI ARIMASA.

Phonetische Umschriften erfolgten nach HEPBURN; sie sind an *kursivem Schriftbild* erkennbar. Z. B.: *sachi* (幸) , ein *Glück* !

*Schrägschrift* wurde zusätzlich für *Hervorhebungen* verwendet, für *Titel*, *Benennungen* usw., z. B.: *Heidenröslein*.

**Farben** und **Fettdruck** wurden eingesetzt, wenn zusätzliche Unterscheidung notwendig war, oder bessere Lesbarkeit es gebot. Z. B.: ...Läßt man die Tonfolge bei **B** beginnen ...

[in eckigen Klammern] stehen erläuternde, dem besseren Verständnis dienende Anmerkungen, z. B. zusätzliche, nicht notwendigerweise von der Diskussion erzwungene Übersetzungen einzelner Wendungen.

'Einfache Anführungszeichen' stehen für 'uneigentlich' - z. B. ironisch - gebrauchte Wörter. <sup>1</sup>

### Zitate

Innerhalb des laufenden Textes eingefügte "kurze Zitate" erscheinen in "doppelten Anführungszeichen". Längere Zitate

sind eingerückt und in kleinerer Schrift gehalten.

Anmerkung:

Alle Zitate aus japanischen Quellen wurden zur Wahrung der Kohärenz von mir selbst übersetzt; in einigen wenigen Einzelfällen bereits existierende Übersetzungen anderer Autoren blieben unberücksichtigt. Damit sind weder Zweifel noch Kritik an diesen ausgedrückt oder beabsichtigt. Eine nachträgliche Prüfung legte einige marginale Abweichungen offen - etwa durch Wortumstellung oder Ausdrucksvariation. Sie sind mit Blick auf die Erkenntnisziele dieser Arbeit vernachlässigbar.

Die Originaltexte aller Zitate finden sich in den Fußnoten, soweit sie nicht bereits in den Haupttext integriert sind.

### **Fußnoten**

Um den Lesefluß so wenig wie möglich zu stören, wurden die Fußnoten am Ende der Arbeit zusammengefaßt.



## **I EINLEITENDER TEIL**

## Kapitel 1 Der Untersuchungsgegenstand

### 1.1 Das 'Schicksal' der importierten Lieder

Wahrscheinlich wird BEETHOVENS 9. *Symphonie* in Japan öfter aufgeführt als in Deutschland oder sonstwo in der Welt, und *Freude schöner Götterfunken* öfter gesungen, und zwar auf deutsch. Interessierte Beobachter mit Deutsch als Muttersprache werden schon beim Klang der Lieder aus japanischem Mund aufhorchen. Die Menschen dort hören den Unterschied zwischen *fu* und *hu* nicht. *Hund* und *Fund* klingen für sie gleich, ganz ähnlich, wie ein Schwabe den Unterschied zwischen einem stimmhaften und einem stimmlosen *s* nicht hört, und der deshalb die englischen Wörter *chess* und *jazz* gleich ausspricht! Wer einmal einer Probe beigewohnt und erlebt hat, wie ein großer japanischer Chor schon beim dritten Wort *Götterhunken* im Schlußteil von BEETHOVENS 9. *Symphonie* mit Elan danebenliegt, sich davon aber überhaupt nicht schrecken läßt, wird amüsiert sein - und wenn er nachhakt, wird er feststellen, daß noch weit wichtigere Aspekte der deutschen Originaltexte von der fremden Umgebung beeinflusst werden.

*Am Brunnen vor dem Tore* oder *Die Lorelei* in japanischer Sprache zum Beispiel gehören so selbstverständlich zum Repertoire der Amateurchöre im Land, daß man glauben könnte, es seien japanische Lieder. Wenn tief im Innern des Landes Klassen von Schulkindern mit Inbrunst die Melodie des *Heidenrösleins* mit japanischen Wortfolgen unterlegen, die sich weder reimen noch inhaltlich so recht zu dem Lied passen wollen, dann kann einem deutschen Zuhörer durchaus der Gedanke kommen: Das müßte einmal näher untersucht werden. Ohne große Mühe nämlich lassen sich viele weitere auffällige Erscheinungen finden. So lautet beispielsweise eine Stelle der japanischen Version von *Am Brunnen vor dem Tore* so:

枝は戦ぎて 語るごとし  
「来よ愛し侶 ここに幸あり  
ここに幸あり。」

wiegen seine Zweige, als ob sie sprächen:  
"Komm, lieber Gefährte, hier ist das Glück,  
hier ist das Glück."

Jeder Deutsche jedoch weiß, daß an dieser Stelle im Original *hier findest du deine Ruh'* steht. Ein Übersetzungsfehler ist eher unwahrscheinlich, selbst ein unbegabter

Übersetzer wird *Ruhe* nicht mit *Glück* verwechseln. Die Verschiebung muß etwas bedeuten; sie muß durch irgendetwas bewirkt worden sein. Ebenso muß das, was auf deutsch als *Erlkönig* besungen wird und sich im Gesangsunterricht an Japans Schulen in ein *maō* (魔王) genanntes Wesen verwandelt, für welches die gängigen Wörterbücher die Übersetzung *Satan* bereithalten, durch irgendwelche Bedingungen im Hintergrund zustande gekommen sein. Oder hatte GOETHE einen Satan im Sinn - einen Satan mit Mutter und Töchtern? Kaum. Und so stößt man auf viele ähnliche Rätsel unterschiedlicher Qualität und fragt sich, ob hinter ihnen nicht mehr steckt, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Auf bloße Übersetzungsfehler lassen sich diese Erscheinungen jedenfalls nicht zurückführen.

Eine Inhaltsangabe von *Am Brunnen vor dem Tore*, einem japanischen Lehrwerk entnommen, zeigt, daß dieses Lied sehr wohl wortgetreu übersetzt werden kann, hier von SHIDA FUMOTO (志田麓) <sup>2</sup>

Deutscher Originaltext

Und seine Zweige rauschten  
Als riefen sie mir zu  
Komm her zu mir, Geselle,  
Hier findest du deine Ruh.

Japanische Inhaltsangabe  
von SHIDA FUMOTO (志田麓)

するとその樹がわたしに向って  
こう呼びかけるようにざわめいた  
「ぼくのところへ来たまえ、友よ、  
ここならきみは安らぎをうるのだ」と。

Rückübersetzung, Zeile pro Zeile

Da wendete sich der Baum mir zu,  
und lärmte, als ob er so rufen wollte:  
"Komm her zu mir, Freund,  
hier kannst du Ruhe [Frieden] finden."

Stilistische Ambitionen hatte der Autor sicher nicht; ihm ging es nur darum, den japanischen Lesern zu vermitteln, was die *Aussage* des Textes ist. Das heißt, es genügte ihm, den bei ROMAN JAKOBSON *referential* (inhaltsbezogen) genannten Teil der Sprachfunktionen <sup>3</sup> zu übertragen. Das hat er erreicht, wie man sieht. Ob japanische Leser auch die in der *Ruhe* enthaltene Konnotation *Tod* mitverstehen, ist eine daran anschließende Frage (Leute, deren Muttersprache Japanisch ist, können sie besser beantworten), die u. a. mit der Definition des Begriffes Übersetzung zusammenhängt, auf die weiter unten eingegangen werden wird. Als Inhaltsangabe

verstanden, kann man in dem Text keine Fehler und erst recht keine Willkür erkennen. Doch so wird das Lied *nicht* gesungen! Die tatsächlich gesungene, 'offizielle' Version des japanischen *Am Brunnen vor dem Tore* lautet, wie oben bereits teilweise zitiert, so: <sup>4</sup>

**6. Bodaiju** 「菩提樹」 [Lindenbaum]

Quelle: *Aishōka shū* 愛唱歌集 S. 299

Text: KONDŌ SAKUFŪ 近藤朔風

Musik: FRANZ SCHUBERT

今日も過ぎりぬ 暗き小夜中

真闇に立ちて 眼閉ずれば

枝は戦ぎて 語るごとし  
「来よ愛し侶 ここに幸あり  
ここに幸あり。」

*Inhaltsangabe*

Auch am Ende des heutigen Tages kam ich in dunkler Mitternacht.

In tiefster Finsternis stehend schloß ich die Augen, da

wiegten seine Zweige, als ob sie sprächen:

"Komm, lieber Gefährte, hier ist das Glück, hier ist das Glück."

Sucht man weiter, so findet man, wie ein anderer Teil der aus dem deutschsprachigen Raum importierten Lieder nicht modifiziert wird und sich, in seiner Originalsprache Deutsch belassen, trotzdem erstaunlich gut einfügt. Das schon erwähnte *Freude schöner Götterfunken* etwa wird fast nur auf deutsch gesungen. Beim Texttransfer zwischen zwei westlich europäischen Kulturen ist eine derart selektive Behandlung nicht zu beobachten. Erscheinungen dieser Art - sie alle betreffen das 'Schicksal' der importierten Lieder, bildeten den *Ausgangspunkt*. Ihnen verdankt die vorliegende Arbeit ihr Werden, denn sie weckten den Verdacht, nur die sichtbare Spitze eines 'Eisberges' aus im Hintergrund versteckten kulturellen, sozialen oder anderen Bedingungen zu sein.

Das gleiche Interesse, das dieser Arbeit als Motor diene, hätte sich auch auf Gebieten wecken lassen können, die nichts mit Sprache oder Liedern zu tun haben: Wenn sich die Menschen in Japan auch westlich kleiden, so sitzen und schlafen wahrscheinlich die meisten von ihnen doch auf *tatami*. In dem Land stehen in der Bahn die Erwachsenen für die Kinder auf und lassen sie sich hinsetzen. Usw. Das sollen nur Stichworte sein für die allgemeine Andersartigkeit Japans - auch ernstere Dinge sind anders dort. In dem Land ist die Kriminalitätsrate so niedrig, daß die ganze Welt staunt - schlüssige Gründe dafür konnte indessen noch niemand nennen.

Auf die stumme Demut der Opfer großer Katastrophen wie des Erdbebens in *Kōbe* von 1995, ohne Wehklagen oder Nach-dem-Staat-Rufen hatte ich auch hinweisen wollen, als die Wirklichkeit des *Higashi nihon daishinsai* (東日本大震災) vom 11. März 2011 mich während der Abfassung dieser Arbeit überholte und die genannten Aspekte so weit potenzierte, daß jede verbale Stellungnahme unangemessen erscheint.

Sprachphänomene und Gesangestexte gehören zum Glück einer Kategorie an, die keine existenzbedrohenden Elemente enthält. Auch in ihr sind viele der typisch japanischen Phänomene enthalten, die sich den oft eine möglichst einfache und prägnante Antwort fordernden westlichen Fragen verweigern. Mein Motiv, mich mit diesen Phänomenen auseinanderzusetzen, war Neugier. Sie nährte sich bei dem gegebenen Thema an dem Kontrast zwischen Deutschem und Japanischem, ohne jedoch dem Eifer sogenannter kritischer Betrachtungsweisen zu verfallen, ohnehin oft nichts anderes als verkleidete Vorurteile (die DIETRICH KRUSCHE in *Japan, konkrete Fremde* punktgenau bloßgestellt hat). <sup>5</sup>

In dieser Arbeit wird keine Position oder Seite vertreten. In kulturübergreifenden Betrachtungen aber - sie ist eine - lassen sich Gegenüberstellungen per Definition nicht vermeiden. Wo diese als zu kraß empfunden werden (wir Deutsche, sie, die Japaner usw.) möge man in ihnen nicht das Polarisierende sehen, sondern sie immer als neutralen, wertfreien Vergleich betrachten - in der Absicht wurden sie verfaßt. Die japanische Sprache und ihr Gebrauch unterscheiden sich von der deutschen und deren Gebrauch - das ist eine Tatsache, und sie ist wertfrei. Phänomene wurden beobachtet, und es wurden Zeugen dafür aufgerufen. Das Beobachtete wurde beschrieben, interpretiert und analysiert, aber nicht beurteilt oder bewertet, auch wenn die Verwunderung über bestimmte Gegebenheiten sich manchmal Ausdruck verschaffte.

## 1.2 Das Untersuchungsziel

Der *Musik* galt meine Neugierde in diesem Fall ausnahmsweise nicht, sie ist auch nicht Untersuchungsgegenstand. Mit der Komposition geschieht ja nichts im fremden Land. Musikpsychologen und -soziologen könnten vielleicht fragen, ob westliche Musik trotz ihrer unbestrittenen Popularität im Orient auf dieselbe Weise 'verstanden' und rezipiert werde wie ihrem Ursprungsland im Okzident. Selbst wenn solche Fragen als Ansatz berechtigt und sinnvoll sein sollten - sie werden von dieser Arbeit nicht gestellt. Es sind *Aspekte der Texte*, der darin erkennbare *Sprachgebrauch*, die das inhaltliche Zentrum bilden, und nur insofern, als es Texte von Liedern sind, die untersucht werden, spielt auch die Musik eine Rolle. Es ist trotzdem kein Zufall, daß ich nicht die 'normale', sondern die *gesungene* Sprache untersuchen wollte. Musik ist das Vehikel, mit dessen Hilfe die Texte im Unterschied zu 'normaler' Literatur und unabhängig von einer Übersetzung Eingang in eine fremde Kultur finden. Meist handelt es sich bei ihnen um Gedichte, sie sagen etwas aus, bedeuten etwas, auch ästhetisch. In den Liedern werden sie zu einer Art öffentlicher Sprache, denn man kann zwar lautlos lesen, aber Singen setzt Stimme voraus. Als Repräsentanten des Sprachgebrauchs und Kunstgegenstände zugleich spiegeln sie eine Kultur, und sie tun das aus den genannten Gründen möglicherweise deutlicher, als 'gewöhnliche' Literatur es könnte, so lautete eine Annahme am Ausgangspunkt.

Für Verschiebungen wie im Beispiel des *Lindenbaums* und für die gesamte japanische Textgestaltung deutscher Gesangsstücke, ob sie sich vom deutschen Original unterscheiden oder nicht, muß es Gründe geben, so eine weitere der ersten Annahmen. Sowohl die Verschiebungen als auch das Nicht-Ändern werden von etwas Dahinterliegendem veranlaßt, sei es kultureller oder anderer Art. Der Begriff *Kultur* ist hier im weitest denkbaren Sinn ausgelegt: die "Gesamtheit der geistigen und künstlerischen Ausdrucksformen eines Volkes".<sup>6</sup> Die Ursachen zu finden und zu interpretieren, darin besteht neben der bloßen Darstellung der Gegebenheiten das *Ziel* dieser Arbeit - man könnte es darum auch die *Beleuchtung der Hintergründe* nennen. Von der Untersuchung wird also erwartet, daß sie über die Lieder hinaus einen Blick auf Bereiche der Zielkultur zuläßt, die sonst weniger sichtbar sind.

Ließen sich die Musiktexte so als Spiegel der Kultur auffassen, wäre das ein Ansatz, der, soweit mir meine Recherchen die Feststellung erlauben, bis jetzt nicht in der kulturübergreifenden Diskussion enthalten ist; diese Arbeit stellt den Versuch dar, ihn als neues Moment hinzuzufügen.

## **Tendenzen**

Alle angestellten Überlegungen zielen auf das Allgemeine an den Phänomenen, nicht auf Randerscheinungen. Für empirische Beobachtungen lassen sich fast immer Ausnahmen finden, die einer allgemeinen Tendenz widersprechen, auch wenn letztere unbestreitbar und als Tatsache dominierend sein mag. In Vorwegnahme einiger Erkenntnisse: Es gibt japanische Opern, sie spielen aber im Musikleben Japans und in der Welt eine untergeordnete Rolle. Möglicherweise gibt es sogar japanische Liedertexte, in denen von Feinden, Höllenqualen, Verrätern, Tod und Schrecken die Rede ist, aber wenn, dann sie sind nicht typisch für den Liedschatz des Landes. Es lassen sich vielleicht auch japanische Verse mit Endreim finden - dann stellen sie eine vernachlässigbare Minderheit dar - usw. Um die Essenz einer Sache zu verdeutlichen, hilft es mitunter, zu vereinfachen und sogar zu übertreiben - dieser Methode bedient sich manchmal, und dieser 'Gefahr' stellt sich die vorliegende Arbeit. Wenn sie es wie hiermit geschehen vorab ankündigt, wird das Vorgehen als legitim betrachtet.

### 1.3 Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes

#### A) Genre und Periode

Was als Gegenstand der Arbeit skizziert wurde, ist vermutlich kein auf eine ganz bestimmte Liedsorte beschränktes Phänomen; es liegt nahe anzunehmen, es treffe auf jede Art von Vokalmusik zu. Bei Schlägern oder anderen populären Musikgenres würde man keinen weiteren Gedanken daran verschwenden, aber die Texte SCHILLERS, GOETHEs und der anderen Dichter sind zum einen für sich allein genommen schon Kunst, die zu manipulieren keinen Eingriff von untergeordneter Bedeutung darstellt. Zum anderen haben SCHUBERT und SCHUMANN usw. ihre Musik auf diese bestehenden Texte bezogen komponiert, so die nirgends in Frage gestellte Ansicht der Musikwissenschaft. Wenn sie stimmt, und das setzt die vorliegende Arbeit voraus, dann kann man diese Texte nicht ändern, ohne jeweils das Gesamtkunstwerk zu beeinflussen. Beide Punkte verdienen Aufmerksamkeit und würden allein schon eine Beschränkung auf das Genre der Kunstlieder und damit verwandter Musik rechtfertigen. Hinzu kommen praktische Gesichtspunkte: Der Autor einer solchen Arbeit muß bis zu einem gewissen Grad vertraut sein mit dem zu untersuchenden Gegenstand, ein sicher einleuchtender Gedanke, der jedoch mein Arbeitsfeld auf das Genre der klassischen Vokalmusik einschränkt. Da dieses aber ohnehin nur dasjenige ist, das überhaupt in nennenswerter Quantität von Deutschland nach Japan exportiert wurde, sind diese einführenden Bemerkungen nur als zusätzliche Begründungen zu verstehen. Es wäre für eine Untersuchung dieser Art kein anderes Genre in Frage gekommen.

Was hier als Gegenstand behandelt wird, gehört also im weitesten Sinn der Klassik <sup>7</sup> oder der Romantik <sup>8</sup> an. Manche dieser Kategorien werden je nach gewählter Musikgeschichtsschreibung nicht als zeitliche, sondern als Stilperioden verstanden, epochenüberschreitend und noch nicht abgeschlossen. <sup>9</sup> Deshalb kontrastiert der folgende Überblick das gemeinte Feld grob als Epoche **fettgedruckt** gegen Nachbar-Epochen (in Klammern rechts einige für den jeweils betreffenden Zeitraum repräsentative Komponisten):



Renaissance ca. 15. - 16. Jh.	(Dufay / Josquin des Prez / di Lasso / G. Gabrieli ...)
Barock ca. 16. - 18. Jh.	(Palestrina / Monteverdi / Schütz / Vivaldi / <b>Bach</b> ...)
<b>Klassik &amp; Romantik 18/19. Jh.</b>	<b>(Mozart / Beethoven / Schubert / Brahms ...)</b>
Moderne/Neue Musik ab ca. 20. Jh.	(Debussy / Schönberg / Strawinsky / Britten...)

In diesem immer noch großen Rahmen konzentriert sich die Betrachtung nicht ausschließlich, aber vorwiegend auf die Gattung Kunstlied und Lieder, die aus ihr hervorgingen.<sup>10</sup>

#### **Kunstlied**

Das Kunstlied bewegt sich in dem weiten Bereich zwischen Volkstümlichkeit und äußerster kunstmäßiger Verfeinerung und Expressivität; als Beispiele polarer Gegensätzlichkeit seien genannt: J.A.P. Schulz, *Der Mond ist aufgegangen* (1782), das an der Schwelle zum Volkslied steht, und R. Strauss, *Vier letzte Lieder* (1949), die das Lied in die Nähe symphonischer Dichtung rücken. (...)

RIEMANN, S. 523

Offenbar ist es müßig, das Genre genauer definieren zu wollen.<sup>11</sup> Der Übergang vom Kunst- zum Volkslied ist fließend. Man denke neben dem genannten *Der Mond ist aufgegangen* nur an *Das Wandern ist des Müllers Lust*, das in der SCHUBERT-Version zum Zyklus *Schöne Müllerin* gehört und in der Version von CARL FRIEDRICH ZÖLLNER zu einem der beliebtesten deutschen Wanderlieder überhaupt wurde. Bei den japanischen ist die Schwelle zum Volkslied, ja zum reinen Kinderlied, noch niedriger. Dabei ist bereits der Versuch, aus dem allgemeinen Musikbegriff die Kunstmusik zu isolieren, problematisch, wie das Vorwort zu den *Epochen der Musikgeschichte der Wissenschaftlichen Reihe* zeigt.<sup>12</sup>

Wie gliedern wir den Gesamttablauf der Musikgeschichte? (...) In diesen Essays wird nicht die Rede sein von Volksmusik oder Musik der Völker. Vielmehr haben es die folgenden Aufsätze sämtlich nur mit *Kunstmusik*, d.h. mit der *mehrstimmigen Musik des Abendlandes* zu tun.

*Epochen*, S.237

Hier wird von vornherein viel aus der Kunstmusik ausgeschlossen, was man auch als dazugehörig empfinden kann, so zeigt nicht nur die Definition aus dem RIEMANN weiter oben. Viele der in Japan komponierten Werke erfüllen sicher den Anspruch Kunstlied, sofern er in der "kunstmäßigen Verfeinerung und Expressivität" besteht. Sie sind von Schlägern und kurzfristig populären Gassenhauern klar unterschieden.

Solcher Musik kann man die Anerkennung als Kunst nicht verweigern, obschon sie nicht mehrstimmig ist und selbst dann nicht abendländisch, wenn sie von westlichem Musikverständnis beeinflußt komponiert wurde.

Die in dieser Arbeit untersuchten Musikstücke gehören also in Anlehnung an das RIEMANN-Zitat oben dem nicht genau definierbaren Genre an, das Kunstmusik und den aus ihr hervorgegangenen oder an sie angrenzenden Teil der Volksmusik einschließt. Ähnliches gilt auch für die zu Vergleichszwecken ausgesuchten japanischen Gesangsstücke. Wie das 'Genre' in den Rahmen der Musikgattungen Japans eingebettet ist, auch unter einem historischem Gesichtspunkt, skizziert Fußnote <sup>13</sup>.

**Tabelle 1            Verfasser und Komponisten deutschsprachiger Werke des  
Untersuchungsmaterials**

Isaak, Heinrich	1450 - 1517	Musik <i>Nun ruhen alle Wälder</i>
Spee von, Friedrich	1591 - 1635	Text <i>In stiller Nacht</i> (Brahms)
Dach, Simon	1605 - 1659	Text <i>Ännchen von Tharau</i>
Gerhardt, Paul	1607 - 1676	Text <i>Nun ruhen alle Wälder</i>
Bach, Johann Sebastian	1685 - 1750	Musik <i>Nun ruhen alle Wälder</i>
Schubart, Christian Friedrich Daniel	1739 - 1791	Text <i>Forelle</i>
Claudius, Mathias	1740 - 1815	Möglicherweise Text <i>Wiegenlied</i> (Schubert)
Herder, Johann Gottfried	1744 - 1802	Text <i>Ännchen von Tharau</i>
Goethe, Johann Wolfgang	1749 - 1832	Text <i>Erkönig, Heidenröslein, Mignon</i>
Herrosee, K.F.	1754 - 1821	Text <i>Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)</i>
Schiller, Friedrich	1759 - 1805	Text <i>An die Freude</i>
Matthisson, Friedrich von	1761 - 1831	Text <i>Adelaide</i>
Kind, Johann Friedrich	1768 - 1843	Text <i>Leise, leise</i>
Beethoven, Ludwig van	1770 - 1827	Musik <i>An die Freude, Zärtliche Liebe (Ich liebe dich), Adelaide</i>
Weber, Carl-Maria von	1786 - 1826	Musik <i>Leise, leise</i>
Uhland, Ludwig	1787 - 1862	Text <i>Frühlingsglaube</i> (Schubert)
Silcher, Friedrich	1789 - 1860	Musik <i>Lorelei, Ännchen von Tharau</i>
Heine, Heinrich	1794 - 1827	Text <i>Lorelei Auf Flügeln des Gesanges, Im wunderschönen Monat Mai</i>
Müller, Wilhelm	1794 - 1827	Text <i>Lindenbaum</i>
Schober, Franz Adolf Friedrich von	1796 - 1882	Text <i>An die Musik</i>
Schubert, Franz	1797 - 1828	Musik <i>Erkönig, Heidenröslein, Lindenbaum, Ständchen, Wiegenlied, Forelle, An die Musik, Frühlingsglaube</i>
Rellstab, Ludwig	1799 - 1860	Text <i>Ständchen</i>
Werner, Heinrich	1800 - 1833	Musik <i>Heidenröslein</i>
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	1809 - 1847	Musik <i>Auf Flügeln des Gesanges</i>
Schumann, Robert	1810 - 1856	Musik <i>Im wunderschönen Monat Mai, Mignon</i>
Brahms, Johannes	1833 - 1897	Musik <i>In stiller Nacht, Dem Schutzengel</i>

Japanische Gesangsstücke sind nicht Gegenstand der Untersuchung, an ihnen werden aber Tendenzen sichtbar, die für die Analysen von Bedeutung sind. Das Untersuchungsmaterial enthält die Werke folgender Autoren:

**Tabelle 2**      **Verfasser und Komponisten japanischer Werke des Untersuchungsmaterials**

Doi Bansui 土井晩翠	1871 - 1952	Text <i>Kôjô no Tsuki</i> 「荒城の月」
Shimazaki Tôson 島崎藤村	1872 - 1943	Text <i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」
Takeshima Hagoromo 武島羽衣	1872 - 1967	Text <i>Hana</i> 「花」
Yoshimaru Kazumasa 吉丸一昌	1873 - 1916	Text <i>Sôshunfu</i> 「早春賦」
Hayashi Kokei 林古溪	1875 - 1947	Text <i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」
Takano Tatsuyuki 高野辰之	1876 - 1947	Text <i>Oborozukiyo</i> 「朧月夜」, <i>Furusato</i> 「故郷」
Okano Teiichi 岡野貞一	1878 - 1941	Musik <i>Oborozukiyo</i> 「朧月夜」, <i>Furusato</i> 「故郷」
Yosano Akiko 与謝野晶子	1878 - 1942	Text <i>Leise, leise</i> japanisch 「夜」
Taki Rentarô 瀧廉太郎	1879 - 1903	Musik <i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」, <i>Hana</i> 「花」
Kondô Sakufû 近藤瀬風	1880 - 1915	Text <i>Lindenbaum, Heidenröslein, Lorelei, Wiegenlied</i> (Schubert) japanisch 「菩提樹」「のばら」「ローレライ」「美し夢」
Kitahara Hakushû 北原白秋	1885 - 1942	Text <i>Kono michi</i> 「この道」, <i>Pechika</i> 「ベチカ」, <i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」, <i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」
Yanada Jô 梁田貞	1885 - 1959	Musik <i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」
Nakada Akira 中田章	1886 - 1931	Musik <i>Sôshunfu</i> 「早春賦」
Yamada Kôsaku 山田耕筈	1886 - 1965	Musik <i>Kono michi</i> 「この道」, <i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」 <i>Pechika</i> 「ベチカ」, <i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」, <i>Nobara</i> 「野薔薇」
Sugiyama Haseo 杉山長谷夫	1889 - 1952	Musik <i>Defune</i> 「出船」
Kashima Meishu 鹿島鳴秋	1891 - 1954	Text <i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」
Hirota Ryûtarô 弘田龍太郎	1892 - 1952	Musik <i>Shikararete</i> 「叱られて」, <i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」
Narita Tamezô 成田為三	1893 - 1945	Musik <i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」
Ôki Atsuo 大木惇夫	1895 - 1977	Text <i>Erlkönig</i> japanisch, zusammen mit Itô Takeo 「ます」
Ônaka Toraji 大中寅二	1896 - 1982	Musik <i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」
Tsugawa Shuichi 津川圭一	1896 - 1971	Text <i>Auf Flügeln des Gesanges</i> japanisch 「歌の翼に」
Horiuchi Keizô 堀内 敬三	1897 - 1983	Text <i>Ständchen, Forelle</i> japanisch 「セレナーデ」, 「ます」
Shimizu Katsura 清水かつら	1898 - 1951	Text <i>Shikararete</i> 「叱られて」
Miki Rofû 三木露風	1898 - 1964	Text <i>Nobara</i> 「野薔薇」
Katsuta Kôgetsu 勝田香月	1899 - 1966	Text <i>Defune</i> 「出船」
Itô Takeo 伊藤 武雄	1905 - 1987	Text <i>Erlkönig</i> japanisch zusammen mit Ôki Atsuo 「ます」
Iwasa Tôichirô 岩佐東一郎	1905 - 1974	Text <i>An die Freude</i> japanisch 「よろこびの歌」
Uchimura Naoya 内村直也	1909 - 1989	Text <i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」
Ema Shôko 江間章子	1913 - 2005	Text <i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」
Nakada Yoshinao 中田喜直	1923 - 2000	Musik <i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」, <i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」
Kubota Satoshi 窪田聡	1935 -	Text & Musik <i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」

Beide Tabellen zeigen anhand der Lebensdaten der Textdichter und Komponisten die geschichtliche Verschiebung: Das Gros der hier betrachteten deutschen Gesangsstücke entstand (extreme Spitzen an beiden Enden gestrichen) zwischen ca. 1700 und 1850. Die japanischen wurden zeitlich versetzt in dem relativ kurzen Zeitraum zwischen ca. 1900 und 1950 gedichtet und komponiert. Der erste japanische Textdichter dieser Liste, DOI BANSUI, wurde 1871 geboren, kurz bevor der letzte deutsche,

SCHOBER, starb (1882). Übersetzungen oder Nachdichtungen deutscher Originale tauchten etwa parallel dazu auf.

## B) Einzelfälle statt Kategorien

In Japan reflektieren die Bezeichnungen für die verschiedenen Liedgattungen heute noch den immer noch vorläufigen Charakter der Kategorien. *Shōka* (唱歌) z. B. bedeutet *Lied* oder *das Singen*, heute werden darunter aber nur noch Schullieder verstanden, eine Kategorie, die eigentlich keine ist, aber in Japan als eine solche wahrgenommen wird. WATABE-GROSS charakterisiert das Genre in seiner geschichtlichen Entwicklung (ab ca. 1890): <sup>14</sup>

Immer mehr *shōka*-Lieder werden von japanischen Menschen eigenständig komponiert und in der Schule gelehrt, und auch in der Bevölkerung erfreuen sie sich wachsender Beliebtheit. Sie entwickeln sich zunehmend zur "Nationalmusik" (...), Musik für alle, gesungen und gespielt an jedem Ort, unabhängig vom sozialen Rang (...). Neben der traditionellen Musik und der europäischen Kunstmusik erobern sie sich einen festen Platz; diese Koexistenz verschiedener musikalischer Kunstrichtungen hat sich in Japan bis heute erhalten.

WATABE-GROSS, S. 203

Allgemein verfügbare Liedersammlungen, wie z.B. das *Aishōmeika* 「愛唱名歌」, etwa: beliebte und berühmte Gesänge), ordnen ihr Material unausgesprochen unter dem Stichwort Popularität. Wie die Schulbücher unterscheiden auch sie selten zwischen einheimischen Liedern und solchen fremden Ursprungs. Arien aus *La Traviata*, eine Version des *Hänschen klein* auf japanisch, *When the saints go marching in*, die *Forelle* und auch *Freude schöner Götterfunken*, *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 oder *Yashi no mi* 「椰子の実」 erscheinen gleichberechtigt nebeneinander. In den Schulbüchern eines Jahrganges <sup>15</sup> finden sich *Puff, the magic dragon* von PETER, PAUL and MARY neben dem *Erkönig*.

Ein beträchtliches Maß an Toleranz erst ermöglichte für beide Kulturbereiche die Entscheidung, welche Lieder in die Auswahl aufgenommen werden sollten.

Aussagen der Form: Das ist ein Liebeslied, jenes ein Wanderlied, aber kein Kunstlied usw. engen ein und verschweigen möglicherweise mehr, als sie von der Substanz eines Liedes preisgeben. Die meisten Texte lassen sich nicht auf einen Typus, ein

einziges Thema oder Motiv oder einen einzigen Inhalt eingrenzen.

Nichts spricht dagegen, ein schon im Titel so genanntes Liebeslied wie die *Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)* von HERROSEE / BEETHOVEN

Ich **liebe** dich, so wie du mich,  
Am Abend und am Morgen,

auch so zu kategorisieren, doch ist der Erkenntniswert gering, wenn man nur das weiß. Nach ROSCH gilt für die Mehrheit aller Kategorien, daß sich in der Mitte eines gedachten Spektrums besonders typische, deutlich erkennbare Vertreter befinden, an den Rändern desselben jedoch solche, die sich sträuben und in keine Schublade ohne Zwang hineinpassen.<sup>16</sup> So könnte ein Lied, das von Freundschaft handelt, als typischer Vertreter einer größeren Kategorie *Beziehung* gelten. Sieht man in dem Wort *Betrog'ne* in der *Forelle* ein "Hintergehen eines anderen", wie die Wörterbücher es tun (*Wahrig*), dann könnte dieses Lied in derselben Kategorie (*Beziehung*) gesehen werden. "Hintergehen eines anderen" indessen würde auch in eine andere Klasse, etwa unter einer Überschrift *Moral*, passen. Usw.

Was für ein Lied ist also *Die Forelle*? Wovon handelt es? Als eines der berühmtesten Lieder FRANZ SCHUBERTS wurden Fragen dieser Art wohl zur Überschrift unzähliger Schulaufgaben, denen hier keine weiteren hinzugefügt werden sollen. Mit Blick auf das jedoch, was in Japan aus dem Lied wird, muß man einige davon erneut stellen: In seinem Text kommen Fisch, Wasser, Beobachter und Angler vor - Aussagen über ihre Interaktion bilden den Inhalt des Liedes, davon scheint es zu handeln. Aber hat der Autor das auch gemeint?<sup>17</sup> Es ist eher unwahrscheinlich, daß CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART im Jahre 1782, eingekerkert, in der Stimmung war, das Schicksal eines Fisches zu dokumentieren. Er war ja<sup>18</sup>

1777 unter Vorwänden aus der Freien Reichsstadt Ulm nach Blaubeuren auf württembergisches Gebiet gelockt, dort gefangengenommen und auf den Asperg verschleppt worden.

SCHOELLER, S. 186

Mit Phantasie kann man in seinem Schicksal eine Analogie zu der *Forelle*, die im trüben Wasser betrogen wurde, sehen; es gibt derartige Deutungsversuche. Zwar ist

es nicht ganz unmöglich, daß SCHUBART mit dem Gedicht eine Anklage gegen das Hinterlistige seiner Gefangennahme und gegen die Bedingungen der Haft verschlüsselt zum Ausdruck bringen wollte. Interpretationen in diese Richtung unterschlagen aber die letzte Strophe (von SCHUBERT nicht vertont), die eine mehr allgemeine Deutung nahelegt:

Die ihr am goldnen Quelle  
 Der sichern Jugend weilt,  
 Denkt doch an die Forelle;  
 Seht ihr Gefahr, so eilt!  
 Meist fehlt ihr nur aus Mangel  
 Der Klugheit. Mädchen, seht  
 Verführer mit der Angel! –  
 Sonst blutet ihr zu spät.

SCHUBART habe diesen Vers nur angefügt, um das persönliche Moment zu verschleiern, so lautet eine Erklärung. Sie klingt weit hergeholt; doch selbst wenn man sie akzeptiert, spricht immer noch wenig für die Annahme, auch FRANZ SCHUBERT habe die Dinge so gesehen, oder sie hätten ihn gar veranlaßt, das Gedicht zu vertonen.<sup>19</sup> Wieso soll ausgerechnet SCHUBERT, in dessen Liedern jeder einfache Wanderer von Elend und Schicksal getrieben *zum Grabe* geht, auf ein so trauriges Los wie das des DANIEL SCHUBART ein fröhliches Tänzchen komponiert haben? Ein besonderes Maß an Zynismus müßte man unterstellen, das aber ist gerade bei SCHUBERT kaum denkbar. Die Stimmung seines *Tema con variazioni* im *Klavierquintett in A-Dur, D667*, das auf der *Forelle* basiert, zeigt den beschwingten Charakter des Stückes ja noch deutlicher.

Das Gemeinte an der *Forelle* wird auch in der vorliegenden Arbeit nicht entschlüsselt werden. Die Wahrscheinlichkeit allerdings, es verberge sich etwas anderes als ein *Fisch* dahinter, ist groß.

Wie geht der japanische Text mit dieser Unsicherheit um: Ist beispielsweise der im Original ja ausgesprochene Gedanke *Betrug* = Hintergehen eines anderen in der japanischen *Forelle* enthalten?

# 16. *Masu* 「ます」 [*Forelle*]

Quelle: *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 397

Text: HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三)

Musik: FRANZ SCHUBERT

## *Inhaltsangabe*

清き流れを 光り映えて  
鱒は走れり 征矢のごとく  
しばし たたずみ われ眺めぬ  
輝く水に 踊る姿  
輝く水に 踊る姿

In der klaren Strömung, vom Licht reflektiert  
schnellte eine Forelle wie ein Kriegspfeil.  
Ich schlenderte vorbei und betrachtete kurz  
im glitzernden Wasser die tanzende Gestalt,  
im glitzernden Wasser die tanzende Gestalt.

岸に覗う 魚釣人  
巧みこらして 思案なせど  
水の清きに 影は著し  
糸を入るれど 魚かからず  
糸を入るれど 魚かからず

Am Ufer spähte verstohlen ein Angler.  
Obwohl er geschickt alles versucht,  
im klaren Wasser deutlich sein Schatten,  
tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt sich nicht,  
tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt sich nicht.

心あせりて 痴れ者  
矢庭に 川水を かき濁しつ  
竿打ち込めば 鱒は釣り上がれり  
惨しとわれは 憤れど  
惨しとわれは 憤れど

Er wird ungeduldig, der Tölpel,  
plötzlich rührt er und trübt den Fluß,,  
und als die Rute schwang, war die Forelle herausgeangelt.  
Das war grausam und ich war zornig.  
Das war grausam und ich war zornig.

Offenbar nicht. Von *Betrug* ist nicht mehr die Rede, die Forelle bleibt ein Fisch. Auf die Auseinandersetzung mit solchen Einzelbestandteilen, seien sie inhaltlicher oder anderer Natur - aber unabhängig von der Liedkategorie - konzentriert sich der analytische Teil dieser Arbeit.

## C) *Eigenständige Texte*

Originaltexte, die auch ohne den Zusammenschluß mit der Komposition bestehen könnten, sollten das sprachliche Material bereitstellen. Das Niveau der Sprache sollte eventueller Kritik keinen Ansatz bieten. In den Texten mancher Gattungen, etwa in Opernlibretti oder auch in vielen der geistlichen Werke BACHS,<sup>20</sup> wäre das ein schwer zu erfüllender Anspruch, weshalb deren Vertreter hier nicht in dem Maße berücksichtigt wurden, wie es ihrem musikalischen Rang entsprechend zu erwarten wäre. Bei den Kunstliedern jedoch werden nicht nur die Großen wie GOETHE oder HEINE, sondern in der Regel auch die weniger bekannten Dichter allen im Rahmen dieser Arbeit erwartbaren sprachlichen Ansprüchen gerecht.<sup>21</sup>

## **D) Bekanntheitsgrad und Verbreitung**

Als möglichst repräsentatives Untersuchungsmaterial bot sich als erstes eine Auswahl von in Lehrbücher an den Schulen aufgenommenen Werken an. Darüberhinaus entschied die quantitativ belegbare Verbreitung der jeweiligen Musikstücke in den einschlägigen Medien über ihre Verwendung innerhalb dieser Arbeit. Näheres zu den Auswahlkriterien findet sich in Kapitel 3, *Die Erkenntnismittel: Quellen*.

## **E) Zweckbestimmte Lieder**

Musikstücke, die offensichtlich einem bestimmten Zweck dienen, wurden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht berücksichtigt.

Nationalhymnen, Wiegenlieder, Weihnachtslieder usw. haben mehr oder weniger offensichtliche, und, je nach Standpunkt, mehr oder weniger wünschenswerte Ziele und Absichten. Ein Zweck, auch der, in Schulbücher aufgenommen zu werden, ist etwas anderes als ein Anlaß. Dem zu einem vorgegebenen Zweck gedichteten Text fehlt das Geheimnisvolle, Rätselhafte, auch das Mißverständliche, das 'freiwillig' entstandene Werke bisweilen kennzeichnet. Thema und Inhalt stehen ja so gut wie fest - möglicherweise sogar die Form. Selbst die Musik dazu "lauscht der Künstler" dann nicht immer "seiner Seele ab", wie es HELMHOLTZ an einer Stelle formulierte.

### **a) 'Ehre sei Gott in der Höhe'**

Der weitaus größte Teil der Vokalmusik BACHS wurde von der Bibel nicht nur inspiriert, er wurde aus Bibelinhalten in der Absicht 'gedichtet', dem christlichen, protestantischen, Glauben zu dienen. Kantaten etwa sollten an einem ganz bestimmten Sonntag im Jahr und zum 'Lob des Herrn' gesungen werden.<sup>22</sup> Aus auf diese Weise inhaltlich vorbestimmten Texten lassen sich naturgemäß kaum über den engen Rahmen des zugrundeliegenden Zweckes hinausgehende Schlüsse ziehen.

*Weihnachtsoratorium*, *Matthäuspassion*, die *Messen* von SCHUBERT, das *Deutsche Requiem* von BRAHMS, usw. sind aus dem Grund nicht direkt Gegenstand dieser Arbeit. BACHS Werke sind populär in Japan - auch außerhalb christlicher Kreise.



Einige an ihnen beobachtbare Trends sind wichtig, am wichtigsten der, daß Christliches (besser: alles Religiöse) zu den Dingen gehört, die man, von rituellen Anlässen (etwa Beerdigungen) abgesehen, nicht in japanischer Sprache besingt. Unter 5.4 wird diese Feststellung behandelt und näher begründet. In Musikstücken, deren Zweck es ist, Gott zu ehren, läßt sich die Erwähnung seines Namens ja nicht vermeiden, im Gegenteil, sie wird angestrebt. Solche Texte sind sozusagen vorgeformt; von einer Analyse ihrer Sprache sind keine allgemeingültigen Aufschlüsse zu erwarten.

Keines der genannten religiös bestimmten Werke wird in Japan auf japanisch aufgeführt. Von den acht zu diesem Punkt zu Rate gezogenen Quellen<sup>23</sup> enthält keine auch nur den Gedanken an eine gesungene Version dieser Stücke in japanischer Sprache. Die Werke sind journalistisch, fachlich, auch wissenschaftlich, in zum Teil größter Ausführlichkeit erschlossen, mit Übersetzungen schwieriger Phrasen und Wendungen, aber die Autoren legen für den Gesang wie selbstverständlich die Originale in deutscher Sprache zugrunde.<sup>24</sup> Was an Übersetztem angeboten ist, dient ausnahmslos dem besseren Verständnis, nicht dem Gesang. Die christliche Gemeinde Japans ist klein, sie macht nur etwa 1% der Bevölkerung aus<sup>25</sup>, das entspricht einer Zahl von etwas über einer Million Menschen. Darunter mag es einen begrenzten Kreis von Kennern geben, die wissen, wovon beispielsweise die *Johannespassion* von BACH oder das *Deutsche Requiem* von BRAHMS handeln. Doch die Meisterwerke dieses Genres erfreuen sich großer Beliebtheit bei einem viel breiteren Publikum, bei dem derartige (Sprach-) Kenntnisse nicht vorausgesetzt werden können. Es gibt den ernstzunehmenden Standpunkt, man könne Vokalmusik hochschätzen, ohne den Sinn der Worte zu verstehen. Angesichts der Dominanz italienischer Opernmusik drängt sich die Vermutung auf, dieser Standpunkt werde unter den deutschen Liebhabern des Genres von einer Mehrheit vertreten. Analog dazu kann man vom *Weihnachtsoratorium* fasziniert sein, ohne (als Ausländer etwa) die Sprache zu verstehen oder (als Deutscher) auf die Sprache zu achten! Wenn die Mehrzahl der Aufführungen christlicher Werke in Japan auf deutsch erfolgt, muß ihre Wirkung also im wesentlichen von musikalischen Bestandteilen ausgehen.

## b) 'Soldatenherrlichkeit'

Außer dem natürlichen Wandel, den jede Sprache über einen langen Zeitraum vollzieht, waren es vor allem die Kriege, in die beide Nationen verwickelt waren, die die Texte der Lieder beeinflussen. In ihrem Bemühen, allzu deutliche Exempel von unter dem Dach militärischer Wertvorstellungen erzeugten Werken allmählich dem Vergessen anheimfallen zu lassen, scheinen die Herausgeber von Japans heutigen Gesangsbüchern erfolgreich zu sein. Spuren davon lassen sich aber immer noch finden. Das betrifft besonders die in den Liedersammlungen enthaltenen Soldatenlieder *gunka* (軍歌).<sup>26</sup> Unter den übersetzten deutschen Liedern gibt es solche zwar seltener, aber sie existieren auch.<sup>27</sup> 'Man' singt die Soldatenlieder heute im allgemeinen aber nicht mehr offen. Am Internet erfreuen sich zwar einige 'blutrünstige' Vertreter des Genres beträchtlicher Beliebtheit, aber dort scheinen die Schwellen der Akzeptanz ohnehin für alles niedriger zu sein; die gedruckten Medien beteiligen sich jedenfalls nicht bemerkbar an derartigen Wiederbelebungsversuchen. Auch das japanische Kultusministerium, sonst wegen seiner eigenwilligen Betrachtung geschichtlicher Ereignisse oft in der Kritik, ist offenbar bemüht, die strengen Winter in der Mandschurei oder die Berichte umzingelter Flottenverbände von den Liedern der Schulbücher fernzuhalten.<sup>28</sup> Der 'übliche' Sprachgebrauch, den diese Arbeit mit den Liedtexten in Verbindung sieht, kann durch die Liedbestände aus vom Militär bestimmten Zeiträumen beeinflusst werden. Texte, an denen diese Tendenz erkennbar ist, wurden nicht für die Analysen verwendet.

## Kapitel 2 Die Erkenntnisinteressen

Der Sprachgebrauch steht nach der Definition, wie sie in Kapitel 1 gegeben wurde, im Zentrum der Untersuchung. ERNST LEISI sagte von ihm, <sup>29</sup> er sei etwas Kultur-eigenes wie andere Bräuche auch, und alle Bräuche seien von Bedingungen abhängig. Diese werden von vielen Seiten diktiert, sie können unter anderem soziologischer, psychologischer, linguistischer oder ästhetischer Natur sein.

### 2.1 Die Ausgangsfragen

Der Untersuchungsgegenstand bestehe aus *Liedertexten*, so wurde er anfangs vage umrissen. Anhand einiger Beispiele wurde erläutert, *was* daran untersuchenswert sei, und auch, was sich in Wechselwirkung mit einer Reihe ebenfalls noch vager Beobachtungen und Zweifel herauskristallisiert hatte. Diese Ausgangsfragen bedürfen nun weiterer Konkretisierung:

#### Verstehen sie, was sie singen?

Da die Originaltexte anspruchsvoll sind und schwierig, selbst für Hörer in der Muttersprache, stellt sich die Frage ❶ fast automatisch: Wissen sie eigentlich, was sie besingen? Wissen sie, daß eine Stelle des Textes, den sie in den unzähligen Aufführungen von BEETHOVENS *Neunter* am Jahresende auf deutsch singen, das bedeutet:

Mit einer bestimmten Geisteshaltung kann man Standes- und Klassenunterschiede überwinden ?

Dabei hat SCHILLER seine Gedanken so einfach ja gar nicht ausgedrückt, sondern bekanntlich so:

... deine Zäuber binden wieder, was der Mode Schwert [BEETHOVEN: die Mode streng] geteilt.

Für Menschen, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, muß das schwer sein, wo doch auch längst nicht alle Zuhörer in der Muttersprache prompt sagen können, was gemeint sei. Auch Beispielen wie dem nächsten wird schon mancher Deutsche nur

mit einem gewissen Befremden, das keineswegs auf religiös motiviertem Widerstand gründen muß, zuhören können: <sup>30</sup>

... du kluger Rat und tapfrer Held, du starker Höllenzwinger ...

BACH: BWV 454

Versteht ein internationales Publikum das? BACH wird in Japan viel gesungen - fast immer auf deutsch. Gegen das Unbehagen, das derartige 'Lyrik' hervorruft, hilft auch nicht, wenn es ein Freund, der eine erste Version dieser Arbeit gelesen hatte, so begründete: "Wohl weil das *Aufnahmeraster* für Worte und Begriffe nicht mit dem eines bibelfesten Protestanten, der vor einigen hundert Jahren lebte, identisch ist..." Wenn schon der geschichtliche Faktor eine solch große Rolle spielen kann, wieviel gravierender muß der Unterschied erst werden, wenn man die geographische und die kulturelle Entfernung addiert.

### Warum wird der Text nicht übersetzt?

An den japanischen Schulen wurde *Freude, schöner Götterfunken* zeitweilig so gesungen:

Original	Freude, schöner	Götterfunken,	Tochter aus Elysium
Japanisch	<i>Haretaru</i>	<i>aozora,</i>	<i>tadayō kumo yo</i>
	晴れたる	青空、	漂う 雲 よ
Inhaltsangabe	Du heiterer	blauer Himmel,	ihr ziehenden Wolken
Original	wir betreten	feuertrunken,	Himmlische, dein
Japanisch	<i>Kotori wa</i>	<i>utaeri</i>	<i>hayashi ni mori ni</i>
	小鳥 は	歌えり、	林 に 森 に
Inhaltsangabe	Die Vögelein	zwitschern	im Hain und im Wald

Das kann also aus BEETHOVENS berühmtem Stück werden (zumindest, wenn es als Schullied, d. h. nicht im Rahmen der 9. *Symphonie*, angestimmt wird). SCHILLER jedenfalls ist darin nicht mehr enthalten. <sup>31</sup> Warum wird das so gehandhabt, fragt man sich deshalb ②.

### Ist es richtig übersetzt?

Ein Vater mit seinem kranken Kind auf dem Arm würde heute nicht mehr mit dem Pferd zum Arzt reiten, und der *Erlkönig* würde in den Halluzinationen des Kindes andere Worte wählen, um es in den Tod zu locken. In diesen Punkten ist der *Erlkönig* bestimmt auch den Deutschen der Gegenwart fremd. Und doch ist uns die in dem Gedicht gezeichnete Situation irgendwie vertraut. In unseren Köpfen gibt es von Kindheit an Märchen mit Geistern und Wälder mit Hexen drin; wir wundern uns nicht, wenn zu Rumpelstilzchen und Rübezahl noch ein Erlenkönig tritt, auch wenn wir uns über sein Wesen und seine Identität nicht im klaren sind. Aber kann jemand, der nicht in dieser Umgebung aufgewachsen ist, selbst wenn er mit hiesigen Verhältnissen vertraut wäre, und obwohl es in seiner Sprache ähnliche Figuren gibt (こだま 木霊, etwa: Waldgeist), die Situation nachempfinden? (Verstehen ist etwas anderes, und den Unterschied merkt man beim Singen.) Wohl kaum, denn die Vorstellungen entstammen einer ihm im Grunde fremden Welt. Trotzdem gehört der *Erlkönig* zur Pflichtlektüre im Musikunterricht an Japans Schulen (中学校, eine Art Realschule oder Vorgymnasium). Dort allerdings heißt er *maō* 「魔王」, und das ist, glaubt man den Wörterbüchern, ein *Satan*! Wie kommt es ❸ zu dieser Verschiebung?

### Kann jede Sprache alles?

Warum übersetzte man in *Freude schöner Götterfunken* nicht einfach, was SCHILLER geschrieben hatte? wurde gefragt. Geht das denn? möchte man nachhaken. Hat jede Sprache ❹ die Kapazität, alles auszudrücken?

### Was bedeutet eine Textänderung für das Kunstwerk?

Ob ❺ das, was Kunst ist an dem Musikstück, erhalten bleibt oder verlorengelht, ob neue, japanische Kunstelemente mit dem neuen Text hinzukommen, das sind Fragen, die das 'Schicksal der Texte' selbst im Auge haben und nicht nur den Hintergrund zu beleuchten und zu interpretieren suchen. Angesichts der in Japan vorgenommenen

zum Teil drastischen Manipulationen an den Originalen melden sich Zweifel am Kunsterhalt von alleine. Schon die völlig andere Sprachmelodie zeigt ja, daß Entscheidendes stattfindet:

Am Brunnen	vor dem Tore,	da steht ein	Lindenbaum ...
<i>Izumi</i>	<i>ni soite</i>	<i>shigeru</i>	<i>bodaiju</i> ...
泉	に沿いて	繁る	菩提樹 ...

Mit dem Hinweis, *Stille Nacht, heilige Nacht* werde in Amerika auf englisch gesungen, das Lied gebe es sogar in chinesischer Sprache..., läßt sich die Verwunderung noch eindämmen. Auf der ganzen Welt existierten viele populäre Lieder, in fernste Sprachen übersetzt. Es würden italienische Opern an deutschen Opernhäusern sogar mit deutschen Libretti versehen aufgeführt usw. (was *nota bene* keineswegs alle Musikliebhaber erfreut), oder *My Fair Lady* versuche gar die Ausspracheschwierigkeiten des Englischen, sie sind Thema dieses Musicals, in deutscher Sprache darzustellen - Eigentümlichkeiten und Abweichungen seien offensichtlich unvermeidbar.<sup>32</sup>

Auf Rezipienten, die ein Lied sogenannter ernster Musik als Einheit von Musik und Sprache verstehen, wirken solche Transliterationen indes dramatisch. Schließlich hat die Musikwissenschaft in vielen Analysen zu zeigen versucht, wie die Komponisten ihre Musik dem Originaltext der Gedichte anpaßten. Zwar warnt etwa MARTIN FRIEDERICH:<sup>33</sup>

Kein Experiment ermöglicht den bündigen Nachweis der gegenseitigen Beeinflussung von Sprache und Musik. Ob eine Erscheinung wirklich durch Wechselwirkung herbeigeführt wird, oder ob sie sich genausogut herleiten läßt aus den Eigengesetzlichkeiten der Kunst, kann in manchen Fällen nicht eindeutig geklärt werden.

FRIEDERICH, M., S. 7

Auch läßt sich allein auf der Tatsache, daß manche Gedichte von verschiedenen Komponisten auf unterschiedliche Weise gut vertont wurden, der Verdacht gründen, die Einheit von Gedicht und Musik sei möglicherweise eine erst hinterher in das Kunstwerk hineininterpretierte. Sich mit Zweifeln dieser Art intensiv zu befassen hieße jedoch den Rahmen der Untersuchung in Richtung Musikwissenschaft zu erweitern. Dergleichen ist nicht angestrebt. Die Untersuchung wird durchgeführt in

der Annahme, die Musikwissenschaft habe recht, wenn sie wie GEORGIADES über SCHUBERTS Komposition sagt: <sup>34</sup>

Doch läßt seine Musik - da sprachliche und dichterische Schicht in Wechselwirkung stehen - zugleich das dichterische Kunstwerk durchscheinen, und sie beleuchtet es neu. (...) Wörter (somit auch ihre Bestandteile, die Silben), Satzglieder, Verse erscheinen wie festgefügte Wesenheiten, jede mit ihrem eigenen Gewicht.

GEORGIADES, *Schubert: Musik und Lyrik*, S. 29

Den Fragen zum Kunstcharakter der Lieder wurde in Kapitel 7 Diskussionsraum bereitgestellt.

## 2.2 Die Einflußfaktoren

Motiviert von der Überzeugung, in den Liedtexten wirkten allgemeine Verhaltensmuster, auf die noch nicht genug Licht geworfen wurde, betrachtet die Untersuchung vor allem den sogenannten Sprachgebrauch. Im Japanischen bedankt man sich, auch wenn man nichts bekommen hat; man, entschuldigt sich, auch wenn man nichts falsch gemacht hat; man lacht, wenn man von großem Unglück berichtet. Japanisch ist zudem die Sprache, die so gut wie nie zum Zweck des Rechthabens eingesetzt wird. In der Bibliothek wird dem Benutzer erklärt, wer ihm weiterhelfen kann, nicht die *Dame*, sondern *die ältere Schwester am Auskunftsschalter*: 総合案内のお姉さん. In dieser Sprache klingt denn auch *die Tante dort drüben*: あの伯母さん nicht annähernd so abwertend wie im Deutschen. Es wäre überraschend, wenn diese Art der Sprachverwendung sich nicht in den Liedern niederschläge. So weit weichen die japanischen Texte manchmal vom Original ab, daß man noch weitere Einflußfaktoren vermutet: etwa in der Person der Übersetzer selbst, in ihren Fähigkeiten, Vorlieben und persönlichen Anschauungen. Darüberhinaus beschneidet natürlich die vorgegebene Musik durch Rhythmus Takt, Länge usw. jede Übertragung in eine andere Sprache auf eine Weise, wie sie bei der Übersetzung 'gewöhnlicher' Texte nicht droht.

### 2.2.1 Die Übersetzung

Bei der Suche nach dem *Warum* stehen Aspekte der Übersetzungsproblematik natürlich weit vorne, der Untersuchungsgegenstand besteht ja vorwiegend aus Übersetztem.

Das Erkenntnisinteresse besteht aber ausdrücklich nicht in der Suche nach dem, was gut, schlecht, falsch oder richtig übersetzt ist, wenngleich es das auf dem Weg zum Untersuchungsziel festzustellen gilt. Selbstverständlich kann die Erscheinungsform einer japanischen Textversion auch gänzlich durch Übersetzungsfehler bestimmt sein. Die Arbeit will sich aber auch dann nicht auf eine Übersetzungskritik reduzieren, denn eine offensichtlich aufgrund mangelnder Sprachkenntnis oder fehlenden Ver-



ständnisses für den Inhalt falsche Übersetzung liefert, wenn überhaupt, höchstens Hinweise auf den Stellenwert der Sprache oder die Fähigkeiten des Übersetzers, ansonsten erlaubt sie kaum Aufschlüsse. Wenn beispielsweise in der *Forelle* der deutsche Beobachter am Ufer laut denkt:

... und ich mit regem Blute sah die Betrog'ne an.

der japanische in *Masu* 「ます」 hingegen

惨しとわれは 憤れど

... das war grausam und ich war zornig.

dann ist diese Übersetzung unabhängig davon, welchen theoretischen Maßstab man anlegt, nicht richtig, denn das "rege Blut" und "zornig" stimmen nicht überein; von "Betrug" ist auch nicht mehr die Rede, dafür kommt "grausam" ins Spiel usw. Aber in dieser Feststellung bestand nicht das Ziel der Untersuchung, vielmehr war sie ihr Anlaß! Das heißt, Übersetzungsfragen stellten sich nicht, um Fehler aufzudecken, sondern um darzulegen, daß - zum Beispiel - der übersetzte Text von einem Fisch handelt, das Original jedoch sehr wahrscheinlich von einer Beziehung (Betrog'ne). *Wie* ein Text sich in der Fremde darstellt und *ob* er geändert wurde, *warum* etwas übersetzt wurde und das andere nicht, *warum* der Übersetzer die Verschiebungen (bewußt) vornahm usw., an solchen und ähnlichen Fragen orientierte sich die Untersuchung.

### 2.2.2 Pragmatische Übersetzung

Wer das Wort *muzukashii* (難しい) in der Politik oder in einer Geschäftsverhandlung hört und, den Wörterbüchern folgend, mit *schwierig* übersetzt, übersetzt falsch. In bestimmter Umgebung und Situation bedeutet das Wort *unmöglich*, nichts anderes. So hören es alle Teilnehmer des Gesprächs, das ist die Wirkung, die *muzukashii* erzielt. Daß die Sprache auch noch ein 'richtiges' Wort für *unmöglich* hat, ist davon unabhängig und ein anderes Problem - das 'richtige' Wort wird in derartigen Situationen nicht verwendet!

Alle Überlegungen zur Übersetzung sind behindert von der Tatsache, daß die Meßlatten für das Handwerk des Übersetzens nicht geeicht sind, weshalb sogenannte

Übersetzerwerkstätten ihren Namen zu Unrecht tragen. An Theorien fehlt es nicht, im Gegenteil, man kann sich in den Diskussionen darüber, was eine gute Übersetzung auszeichne, leicht verlieren. Trotzdem kommt man auch in dieser Arbeit nicht umhin zu sagen, woran man sich orientiert, wenn man von Übersetzung spricht. Denn auch beim Thema Übersetzung, so wie bei den anderen von dieser Untersuchung berührten Bereichen, sollen sich alle Erwägungen an einem möglichst etablierten, autoritativen Begriff orientieren und die Beobachtungen sich daran messen. Die Wörterbücher sind sich über den Begriff einig, unisono, doch gleichwohl wenig hilfreich:

Übersetzung: Übertragung in eine andere Sprache ... (Duden) <sup>35</sup>

Übersetzung: Übertragenes Werk, übertragener Text ... (Mackensen) <sup>36</sup>

Übersetzung: Übertragung (eines Textes, Buches) von einer Sprache in eine andere ... (Wahrig) <sup>37</sup>

Allen Definitionen der einschlägigen Lexika ist sowohl der Gebrauch des Wortes *Übertragung* als quasi Synonym für *Übersetzung* gemeinsam, als auch der Verweis auf sprachliche Erzeugnisse als Objekt einer solchen; darüberhinaus enthalten sie keine weiteren Begriffserklärungen oder -begrenzungen. WOLF FRIEDERICH geht in seinem *Technik des Übersetzens* als Fachautor naturgemäß weiter: <sup>38</sup>

Die Übersetzung soll auf ihre Leser dieselbe Wirkung haben wie das Original auf seine Leser.

FRIEDERICH, W., S. 32

Ähnlich argumentiert KOLLER: <sup>39</sup>

Nach Schleiermacher müssen Texte so übersetzt werden, daß dem Leser der "Geist der Sprache" des Originals auch in der Übersetzung vermittelt wird. (...) Es geht also um das Prinzip der Wirkungsgleichheit, die sich bei Schleiermacher nicht an einem imaginären Originalleser, sondern an zeitgenössischen "gebildeten" Lesern des Originals orientiert.

KOLLER, S. 43

Mit diesem Anspruch geben sich beide als Anhänger der *pragmatischen Theorie* des Übersetzens zu erkennen. Diese verlangt, daß die *Wirkung auf den Rezipienten* das Ziel einer Übersetzung sein müsse. Ein solches zu erreichen ist bei Liedtexten schon deshalb wünschenswert, weil nur so der eventuell vom Komponisten herge-

stellte Bezug zum sprachlichen Teil des Liedes wenigstens angenähert erhalten bleiben kann. Ohne die Beachtung des Sprachgebrauchs und der in den Liedtexten enthaltenen Sprachfunktionen usw. bliebe jeder Übersetzungsversuch das, was MORI ARIMASA in einer Überlegung zum Zusammenhang von Sprachausbildung und Übersetzung ein großes Unglück <sup>40</sup> nannte. MORIS Sicht findet in dieser Arbeit besondere Beachtung. Er hält Übersetzungen ins Japanische <sup>41</sup> für nachgerade unmöglich! Man wird an ORTEGA Y GASSET <sup>42</sup> erinnert. Der zweifelt, ob sich die gleiche Wirkung bei einem Empfänger in der Zielsprache erreichen lasse, und er bringt in literarischem Stil das Übersetzungsproblem prägnant auf den Punkt: Der Glaube, man könne Sprache übersetzen, sei eine Utopie wie alles, von dem die Menschen meinten, sie könnten es. Doch erwachse gerade aus dieser Erkenntnis die Pflicht, sich wenigstens um eine größtmögliche Annäherung zu bemühen.

In einem kurzen Beitrag zu einem kleinen Japanisch-Lesebuch schreibt IRMELA HIJIYA-KIRSCHNEREIT, <sup>43</sup> man könne alles übersetzen. Denn,

翻訳できるのは言語であり、コノテーション（含意）ではない。しかしそれとも必要とあらば説明することができる。

Was man übersetzen kann, ist Sprache, nicht Konnotationen. Doch falls erforderlich, kann man diese erklären.

In dieser Arbeit wird ein Standpunkt mit anderer Nuancierung vertreten, dem eine andere Definition der Bestandteile von Sprache (言語) zugrundeliegt. Konnotationen werden hier nicht als etwas von der Sprache Unabhängiges gesehen. Wo, wenn nicht in der Sprache, können sie existieren? Sie sind der Sprache der Kunst unverzichtbarer Bestandteil und für die Suche nach dem, was sich hinter den manifesten Spracherscheinungen verbirgt, von entscheidender Bedeutung:

Die *Abendsonne* wird im Japanischen *Westsonne* genannt: *nishibi* (西日) . Dieses Wort enthält nur negative Konnotationen, nichts Erfreuliches geht von ihm aus. [Beim Lesen schon scheint die *Westsonne* unangenehm in die Augen zu stechen!] Die *Morgensonne* hingegen heißt nicht analog dazu *Ostsonne* - das Wort *higashibi* (東日) gibt es zwar theoretisch, man wird ihm aber kaum einmal begegnen. *Asahi* (朝日) *Morgensonne* ist das entsprechende Pendant, sein Klang ist voll angenehmer

Obertöne. Im Deutschen fehlt ein wie auch immer gearteter Beigeschmack sowohl der *Abendsonne* als auch der *Morgensonne*, man überzeuge sich davon am *Untersuchungsmaterial* im Anhang. An diesem Beispiel wird sichtbar, weshalb eine klare Aussage zur jeweils gewählten Theorie notwendig ist: Ein Übersetzer, der die Reaktion auf den Text (pragmatisch übersetzend) ernstnimmt, muß die Konnotationen, auch die fehlenden, berücksichtigen. Ein Fragment aus der *Lorelei*:

Original

der Gipfel des Berges funkelt  
im Abendsonnenschein....

Japanische Version

入り日に山々  
あかく栄ゆる。

Im Sonnenuntergang die Berge  
leuchten rot.

Den Ausdruck *nishibi* (西日) zu wählen, für den für HEINE auf keinen Fall negativ gemeinten *Abendsonnenschein* in der *Lorelei*, das wäre dem Übersetzer sicher nicht eingefallen. Doch nur dann, wenn man sich der negativen Konnotationen des *nishibi* (西日) bewußt ist, leuchtet die Verschiebung nach *Sonnenuntergang* (den HEINE eben *nicht* verwendet hatte) in der Übersetzung ein.

Wohl kann man Konnotationen erklären, etwa so, wie man einen Witz erklären kann. Witze leben von Konnotationen.<sup>44</sup> Über den erklärten Witz kann aber niemand mehr lachen, es ist keiner mehr - wer es je versucht hat, weiß das. Ein pragmatischer Ansatz des Übersetzens indessen definiert sich geradezu durch den Transport auch der Konnotationen. Grob vereinfacht läßt sich am Witz das Wesen der Pragmatik am leichtesten beschreiben: Auf das Lachen kommt es an, denn *das* ist die Reaktion eines Rezipienten in der Ausgangssprache. Japaner können jedoch über unsere Witze nur selten lachen und wir selten über ihre! So sehr stimmt diese Feststellung, daß sie ruhig kategorisch klingen darf. In diesem Sinn möchte ich umformulieren: Nein, man kann nicht alles Sprachliche übersetzen, die Konnotationen sind der Beweis.<sup>45</sup> Mit Blick auf das Verhältnis von Japanisch zu den westlichen Sprachen stammt die aussagekräftigste Beschreibung dessen, was gemeint ist, von MORI ARIMASA in *Tabi no sora no shita*, auch wenn er die Methode nicht beim Namen nennt.<sup>46</sup>

(...) 嘗て、十何年か前、芥川の短編集の仏訳に従事するしたことがあった。これは今から考えると随分乱暴なはなしであり、 (...)

(...) Ich war einmal, es ist schon mehr als 10 Jahre her, mit der französischen Übersetzung von Akutagawas [Ryūnosukes] Kurzgeschichtensammlung betraut. (...)

MORI ARIMASA, *Tabi no sora no shita de*, S. 142

私は最後の改訂に手をつけた。その頃は序文も註も全部出来上がっていた。三人の若いフランスの友人、A 君, B 君, V 君が、ある時は一緒に、ある時は別々に私の自宅に来て、決定稿をつくるに協力してくれた。私は、一つの新しい方法を採用した。それはこれらの若いフランス人達に、フランス文の方を声を出してゆっくり朗読してもらい、私は芥川の原文を開けて、フランス訳を耳で聞きながら、目で原文を辿るというやり方であった。原文から出る感覚と訳文からでる感覚とがくい違うようなことがあると、朗読をやめてもらって、その個所を訳しかえるか、直すかしてもう一度声を出して読んでもらい、結果がよければ先へ進むことにした。 (...)

この仕事は私に色々のことを気づかせてくれた。外国語への翻訳は、日本語を母国語とする日本人にとって、非常に危険であること、理想は日仏両国の友人が組んでやれば理想的であること、但しその場合は、それぞれの人がそれぞれの母国語の表現に十分に習熟していること、原文と訳文とを十分に照合し、句読のうち方や助詞やパーティキュールの末に至るまで綿密に注意すること、しかも両語文の照合を、直訳的な言葉の上でせず、両文から出て来る感覚を照合すること、などである。 (...)

Ich nahm mir die letzten Korrekturen vor. Zu dem Zeitpunkt waren das Vorwort und die Fußnoten bereits ganz fertig. Drei junge französische Freunde, Herr A, Herr B und Herr V, kamen, mal alleine, mal zusammen, zu mir nach Hause und halfen bei der Fertigstellung der Schlußkorrektur. Ich wandte eine neue Methode an. Und zwar habe ich mir von den jungen Franzosen den französischen Text langsam laut vorlesen lassen, während ich Akutagawas Originaltext geöffnet, die französische Übersetzung im Ohr, mit den Augen verfolgte. Wenn das Gefühl, hervorgerufen aus der Übersetzung und aus dem Original, unterschiedlich war, ließ ich das laute Vorlesen unterbrechen und übersetzte diese Stelle neu oder verbesserte sie und ließ sie mir nochmal vorlesen, und wenn das Resultat zufriedenstellend war, schritten wir weiter. (...)

Dieser Arbeit habe ich es zu danken, daß ich auf verschiedene Dinge aufmerksam wurde: daß es für jemanden, der Japanisch als Muttersprache spricht, eine große Gefahr darstellt, wenn er in eine Fremdsprache [hier: Französisch] übersetzt; daß es ideal ist, wenn zwei Freunde aus Japan und Frankreich sich dabei zusammentun, in einem solchen Fall allerdings nur, wenn jeder der beiden sich gekonnt in seiner jeweiligen Muttersprache auszudrücken versteht; daß man Ausgangs- und Zieltext genau abgleicht, und bis zur letzten Zeichensetzung und den Hilfswörtern und den Partikeln genauestens acht gibt; und daß man diese genaue Abgleichung der Ausgangs- und Zieltexte nicht auf der Ebene direkt übersetzter Wörter anstellt, sondern daß man das Gefühl abgleicht, das aus den beiden Texten strömt, usw. (...)

ebd., S. 144 /145

Der *Lindenbaum* wird in dieser Arbeit als Zeuge oft aufgerufen; er ist ein treffendes Beispiel. ARAI, der das Original verstanden hat, empfindet das Lied als sehr traurig.

So einen Text, obwohl er (in der japanischen Version) "geringfügig geändert" sei, im Chor zu singen, müsse man schon ziemlich abgestumpft sein!<sup>47</sup> Allerdings scheint er das Ausmaß der "geringfügigen" Änderung zu unterschätzen. Wenn im deutschen *Lindenbaum* den Wanderer die *Ruhe* erwartet, die möglicherweise sogar die *letzte* ist, im japanischen aber das *Glück*, so muß das beim Hörer des Originals und bei dem Hörer der japanischen Version geradezu zwangsläufig unterschiedliche Gefühle auslösen. Insofern scheint der pragmatische Übersetzungsanspruch nicht erfüllt. Als das Ziel einer guten, oder als die Meßlatte für eine Übersetzung überzeugt die pragmatische Theorie, trotz aller Einschränkungen, die es auch gibt. Leicht nämlich lassen sich in dem Untersuchungsmaterial Textstellen identifizieren, die die Bedingung der gleichen Reaktion *per se* nicht zulassen. Ein *Ständchen* zu singen ist in Japan als Brauch unbekannt, also kann es auch keine gleiche Reaktion auf den Begriff geben, egal, wie er übersetzt ist. Auch kann keine Übersetzung von Liedertexten in Umfang und Silbenzahl dem Zwang ausweichen, den Rhythmus, Takt und Länge der ja bereits bestehenden Musik ausüben; es wurde schon gesagt: Schon aus diesem Grund ist das Übersetzen der Lieder nicht mit dem anderer Literatur vergleichbar. Wenn die Ergebnisse trotzdem manchmal an den Vorgaben der sogenannten pragmatischen Übersetzung gemessen werden, dann vor allem, um auf etwaige Grenzen der Übersetzbarkeit zu verweisen. Alles, was sich in dieser Arbeit als Übersetzung nicht in Richtung auf eine angenäherte Reaktion hin orientiert, ist unter Begriffen wie *Inhaltsangabe* eingeordnet. Betonen möchte ich aber, daß *alle* Erscheinungsformen deutscher Gesangswerke in Japan im Fokus stehen, seien diese übersetzt, nachgedichtet oder in der Originalform belassen.

### 2.2.3 Nachdichtung

Beim Rezipienten der Zielsprache das gleiche Gefühl erwecken zu wollen, wie es ein Rezipient der Ausgangssprache hat, kann natürlich nicht bedeuten: unabhängig vom Inhalt. Eine Trennung von Übersetzung und Nachdichtung ist, wie sich noch zeigen wird, schon deshalb nicht unproblematisch, doch sie wird in dieser Arbeit immer dort vorgenommen, wo die Inhalte (Die Botschaft, die Mitteilung usw.) von Original und japanischer Version offensichtlich in keiner Beziehung mehr zueinander stehen:

**17. Leise, leise** [Freischütz, WEBER]

Text: JOHANN FRIEDRICH KIND

Leise, leise, fromme Weise,  
schwing' dich auf zum Sternkenkreise!  
Lied erschalle! Feiernd walle  
mein Gebet zur Himmelshalle!

**18. Yoru** 「夜」 [Abend (Leise, leise)]

Text: YOSANO AKIKO (与謝野晶子)

木の間の泉の、夜となる哀しさ。  
静けき若葉の、身ぶるい夜霧の、  
白き息。

*Inhaltsangabe*

Die Schwermut der Quelle zwischen den  
Bäumen, wenn es Abend wird.  
Der weiße Atem der stillen jungen  
Blätter im zitternden Abendnebel.

Keine "Übertragung (eines Textes, Buches) von einer Sprache in eine andere ..." (*Wahrig*) hat den japanischen Text hervorgebracht. Das Beispiel ist eines der deutlichsten seiner Art, doch sind in diesem Sinn auch die meisten anderen Versionen deutscher Lieder keine Übersetzungen, sondern sie bestehen aus einem neuen Text, der inhaltlich ganz oder in Teilen zum Original in keiner Beziehung mehr steht. Die einzige Verbindung bildet in diesen Fällen die Musik. Eine Analyse solcher Stücke, so könnte man vordergründig schließen, hat nicht mehr auf dem Gebiet der Übersetzung, sondern auf anderen Untersuchungsfeldern stattzufinden. Weil jedoch der Grund, weshalb ein bestimmter Text nicht übersetzt wurde, unter anderem auch *weil es zu schwierig ist* lauten kann, spielt die Übersetzungsproblematik hier doch eine Rolle.

Die Unterscheidung zwischen Übersetzung und Nachdichtung bleibt auch unabhängig von solchen Erwägungen problematisch. Wie noch zu sehen sein wird, gibt es im *pragmatischen* Sinn so gut wie keine Übersetzungen deutscher Lieder, sondern nur mehr oder weniger am Original orientierte Nachdichtungen:

Komm her zu mir, Geselle, hier findest du deine **Ruh** ...

「来よ愛し侶 ここに幸あり...」 "Komm, lieber Gefährte, hier ist das **Glück** ...

Das ist keine "Übertragung (eines Textes, Buches) von einer Sprache in eine andere ...". Auch kann es sich bei dieser Stelle nicht um ein Versehen oder Mißver-

stehen handeln - es ist eine reine Nachdichtung mit anderem Inhalt. (Die weitere Untersuchung wird zwar zeigen, daß die Änderung berechtigt und die Übersetzung eben doch angemessen ist, gleichwohl muß man hier zunächst die Tatsache der Inhaltsverschiebung festhalten.) Dem Eindruck, die Übersetzer verfügten über einen enormen Ermessensspielraum - und nutzten ihn - kann man sich nicht entziehen. Zum Einfluß der Person der Übersetzer nimmt Kapitel 6.3 Stellung.

#### 2.2.4 Kunst übersetzen

In dem Wort *Nachdichtung* steckt *Gedicht*. Beide, das Übersetzen und das Nachdichten, finden innerhalb der Sprache statt, doch weiß man, daß dort, wo die Sprache Kunst ist, z. B. bei Gedichten - und mit ihnen hat man es bei Liedtexten in der Regel zu tun - die Grenzen des 'normalen' Sprachgebrauchs überschritten werden. Was ein Gedicht aussagt, sei irrelevant, konstatieren deshalb Übersetzungstheorien, die nicht aus der Sprachwissenschaft heraus entstanden, sondern eher philosophisch begründet sind, so wie sie etwa WALTER BENJAMIN aufstellt. Ein Gedicht sei vor allem *Form* - sie sei daran das Wesentliche, die Mitteilung dagegen zweitrangig.<sup>48</sup> Was Kunst ist an den Gedichten und sehr wohl auch aus Sprache bestehe,<sup>49</sup> das gelte es zu übersetzen. Mit der pragmatischen Übersetzungsvorstellung läßt sich sein Standpunkt nicht vereinbaren, denn BENJAMIN postuliert, man könne dabei den Rezipienten ignorieren.<sup>50</sup> Seine Theorie und eine wie die pragmatische schließen sich gegenseitig aus; die pragmatische nimmt sich ja ausdrücklich eine angenäherte Reaktion oder Wirkung beim Rezipienten zum Maßstab. BENJAMINS Position ist aber noch radikaler, denn auch:

[Nachdichtungen sind ein] zweites Merkmal der schlechten Übersetzung.  
(S. 9)

Seinen Begriff der *Form* hat er nicht näher definiert, man muß ihn deuten. PETER PÖRTNER setzt ihn mit *Genre* gleich,<sup>51</sup> Diese *Form* steht, es wird in der Folge bei BENJAMIN deutlich, für den Gegensatz von *Sinn*.

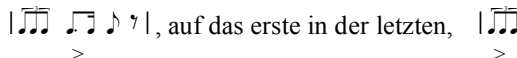
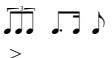
Wie sehr endlich Treue in der Wiedergabe der Form die des Sinnes erschwert, versteht sich von selbst. Demgemäß ist die Forderung der Wörtlichkeit unableitbar aus dem Interesse der Erhaltung des Sinnes.



(...) muß sie [die Übersetzung] von der Absicht, etwas mitzuteilen, vom Sinn in sehr hohem Maße absehen und das Original ist ihr in diesem nur insofern wesentlich, als es der Mühe und Ordnung des Mitzuteilenden den Übersetzer und sein Werk schon entzogen hat.

BENJAMIN, S. 18

Aus sprachwissenschaftlicher Sicht scheint der Ansatz BENJAMINS sämtlichen von der Übersetzungswissenschaft angestellten Überlegungen zu widersprechen. Daß eine Übersetzung "vom Sinn in sehr hohem Maße absehen" soll, verträgt sich auch nicht mit den Analysen von GEORGIADES, z.B. derjenigen des *Lindenbaums* von SCHUBERT: <sup>52</sup>

(...) besonders auch durch die Verlegung des Akzents vom zweiten Viertel in der dritten und vierten Strophe, , auf das erste in der letzten, . Diese

Akzentverschiebung hängt mit dem **Sinngehalt der Strophen** zusammen: Die dritte und vierte führen fort, sie erzählen im Imperfekt weiter *Ich muß' auch heute wandern - Und seine Zweige rauschten*; die letzte aber stellt fest: *Nun*, verbunden mit Präsens, *bin ich, hör ich's*. [Hervorhebung von KHI]

GEORGIADES, *Schubert: Musik und Lyrik*, S. 369

Bei der Übersetzung von mit Musik verbundenen Texten (z.B. ins Japanische) kann man diesen Kuchen, salopp formuliert, nicht essen und zugleich aufbewahren, <sup>53</sup> indem man einerseits auf die enge Verbindung von "Sinngehalt" und Komposition in einem Gedicht verweist, doch andererseits bei dessen Übersetzung fordert, "vom Sinn in sehr hohem Maße abzusehen". Dennoch ist zu erwarten, daß gleichzeitig, sowohl von dem "Sinngehalt" als auch von der (BENJAMINSchen) *Form*, Wirkung auf den Rezipienten ausgeht, d.h. vom Kunstgehalt oder der -gestalt an sich. Zumindest in dieser engen Auslegung ist der BENJAMINSche Ansatz nicht inkompatibel mit dem pragmatischen. Nach der Existenz einer solchen Kunst-*Form* in den übersetzten Versionen zu suchen, sind die Kapitel 7 & 8 beauftragt.



## Kapitel 3 Die Erkenntnismittel

### 3.1 Theoretische Grundlagen

Etablierte, übergeordnete wissenschaftliche Ansätze oder Theorien, die hätten helfen können, die wichtigsten Fragen dieser Arbeit anzugehen, haben sich nicht finden lassen. Doch das war zu erwarten gewesen, läßt sich der Gegenstand doch unter vielen verschiedenen Gesichtspunkten betrachten, mit einer großen Bandbreite möglicher plausibler Erklärungen. Für das *Was* (ist so oder anders an der Sprache der Lieder) und das *Woher-Kommt-Es* (daß die Verhältnisse so sind, wie sie sich zeigen) mußte also auf einem großen interdisziplinären Feld in einer Kombination musiktheoretischer, linguistischer, historischer, soziologischer, psychologischer und weiterer Fachgebiete nach geeigneten Werkzeugen gesucht werden.

Unter *Sprachgebrauch* - er steht im Zentrum dieser Untersuchung - wird im weitesten Sinn die Gesamtheit der in einem Kulturbereich bei der Verwendung von Sprache wirksamen Einflüsse, Regeln, Einschränkungen usw. verstanden. ROMAN JAKOBSONS Modell<sup>54</sup> der *Sprachfunktionen* ist ein Werkzeug, dessen sich diese Arbeit bedient, um bestimmte *Tendenzen* des Sprachgebrauchs offenzulegen. So wurde das Untersuchungsmaterial systematisch nach den darin identifizierbaren Funktionen gekennzeichnet. Sie sind hilfreich bei der Analyse eines Teils der für diese Arbeit relevanten Gesichtspunkte, bei anderen bleiben sie als Mittel stumpf:

Schlafe, schlafe in dem süßen Grabe,  
Noch beschützt dich deiner Mutter Arm,

steht im Text von SCHUBERTS Wiegenlied D 498.

眠れ眠れ、慈愛あつき、	Schlafe, schlafe, wohlgesegnet,
母君の袖のうち、	im Arm [Ärmel] deiner Mutter,

lautet die Übersetzung ins Japanische. Die conative (appellative) Funktion ist in beiden erkennbar. Aber ist das der gleiche Inhalt? Das *süße Grab* ist gestrichen, und das ist so problematisch wie der hinzugefügte *Ärmel*,<sup>55</sup> doch schwerer wiegt vielleicht das fehlende *noch*. Denn es bedeutet: *nur jetzt - später nicht mehr*.

Würde ein Japaner so etwas einem Kind vorsingen? Würde er so eine Perspektive der Zukunft ausdrücken? Würde er nicht vielmehr sagen: *Ewig* beschützt sie dich...? Hier und auch noch weiter innerhalb des Sprachgebrauchs, z. B. bei der Suche nach Besonderheiten oder Grenzen oder nach Auswahl von Themen und Inhalten: Singt man von Menschen oder von Dingen? Singt man vom Tod? usw., erweist sich JAKOBSONS Ansatz als nicht mehr zuständig. Offenbar braucht man noch weitere Parameter, Kategorien und Variablen.

PAUL WATZLAWICKS Differenzierung,<sup>56</sup> menschlicher Kommunikationsweisen in zwei Prozesse von grundsätzlich verschiedener Qualität, nämlich digitale und analoge, wird in bestimmten Fällen als Erklärungsmodell herangezogen - etwa dafür, daß Sprache manchmal unfähig scheint, gewisse Dinge überhaupt auszudrücken. Es stammt aus der Psychologie und kann Licht auf Phänomene in dem Rahmen werfen.

Im deutschen *Heidenröslein* zeigt GOETHE unmißverständlich: *Knabe sprach... Röslein sprach...* Im japanischen *No naka no bara* 「野なかの薔薇」 (oder nur 「のばら」) steht nicht einmal, daß überhaupt gesprochen wird:

手折りて往かん、  
野中の薔薇。

Die will ich pflücken,  
die Rose im Feld;

Dafür, daß die japanische Sprache nicht wie die deutsche jedesmal klar zum Ausdruck bringt, wer wem was tut, finden sich Erklärungsansätze auf wieder anderen theoretischen Gebieten, u.a. auf dem der Ästhetik, können doch bestimmte Ausdrucksformen einem allgemein verbreiteten Schönheitsgefühl zuwiderlaufen. Dort müssen auch Fragen wie die behandelt werden, was eigentlich mit Jamben, Endreim usw., den wichtigsten Merkmalen deutscher Dichtung, geschieht, die in der neuen Sprachumgebung gar nicht existieren. Gehen sie alle bei der Übersetzung verloren oder kommen neue - japanische - Merkmale der Lyrik hinzu?

Die Vielfalt und der Zwang, diese zu ordnen, aber auch die enge Beziehung zu kulturell oder gesellschaftlich bedingten Faktoren schlagen sich in der Gliederung nieder. Römisch bezifferte, übergeordnete ABSCHNITTE in MAJUSKELN:

## I EINLEITENDER TEIL

## II KULTURSOZIOLOGISCHE GESICHTSPUNKTE

## III LINGUISTISCHE GESICHTSPUNKTE

## IV KUNSTASPEKTE

## V ANHANG

zeigen die theoretische Richtung der Kapitel darunter an. Damit nennen sie die inhaltliche Tendenz der jeweils darunter zusammengefaßten Kapitel, was aber nicht deren Zugehörigkeit zu diesen Wissenschaftsbereichen bedeutet. Soweit möglich, nennt die Arbeit in den einzelnen Kapiteln das Wissensgebiet und dessen Vertreter, bei denen sie jeweils Anleihen nimmt. Sie lehnt sich dort an, aber sie diskutiert deren Inhalte nicht kritisch. Sie fordert nur Plausibilität von den unterschiedlichen interdisziplinären Ansätzen, deren sie sich zur Deutung ihrer Beobachtungen bedient. Sie verfährt keinen dieser Standpunkte zwangsläufig (schließt eine Zustimmung aber auch nicht aus). Von der Vielfalt der möglichen Betrachtungsweisen ist sie gezwungen, wie durch die Linse eines Weitwinkels zu blicken; auf die detaillierte Vergrößerung einzelner Aspekte muß sie oft Notgedrungen verzichten.

### 3.1.1 Beobachter, Standpunkt, Blickrichtung

Die Vielschichtigkeit rief nach einem interdisziplinären Ansatz, wodurch auch das sich für jede kulturübergreifende Untersuchung stellende Problem des Beobachterstandpunkts in den Vordergrund rückte. *Merkmale* einer Kultur können von außenstehenden Beobachtern vielleicht besser erkannt werden. Weil den vertrauten Merkmalen das Element des Fremden fehlt, bleiben sie Einheimischen möglicherweise länger verborgen als dem Beobachter von außen (dem es z.B. leichter fallen kann festzustellen, *ob* ein bestimmter Aspekt in den Gesängen überhaupt erscheint usw.). Merkmale lassen sich meist quantifizieren (z.B.: Wie oft erscheint dieses oder jenes Element in diesem oder jenem Korpus...?), wodurch sie unabhängig vom Standpunkt des Beobachters zumindest den mengenmäßigen Teil ihrer Signifikanz preisgeben.

Wo es wie in dieser Arbeit aber weniger um einzelne Merkmale, sondern vor allem um die dahinter vermuteten *Kulturinhalte* geht - die kaum quantitativ erfaßbar sind - kommt der Blickrichtung besondere Bedeutung zu. Sie erschließen sich dem Blick von außen seltener, denn manche Signale nimmt man als Fremder nicht wahr, andere weiß man nicht (sicher) zu deuten. Das Problem des Beobachterstandpunkts ist in den mit interkulturellen Themen befaßten Wissenschaften wohlbekannt. Daß es auch meine eigenen Schlüsse aus den Untersuchungen dieser Arbeit betrifft, ist ein wohl unvermeidbarer Begleitfaktor.

### **Das Aufnahmeraster**

Theoretische Konstrukte, von Soziologie und Philosophie (der Phänomenologie) bereitgestellt, können den Blick von außen auf eine fremde Kultur, den ja auch diese Arbeit wirft, schärfen, selbst wenn sie nur den Mechanismus erklären helfen, der ihn trübt! Wie Erkenntnis aus den Erscheinungen (aus den Phänomenen) gewonnen wird, stellt sich der Phänomenologie als Ausgangsfrage. Sie stellt sich erst recht dem Beobachter fremder Kulturen, deren Phänomene nicht zu seinem *Aufnahmeraster* passen, wie der Soziologe HELMUT LOISKANDL gerade für das Verhältnis von Japan zum Westen überzeugend darlegt.<sup>57</sup>

Man wird sich bei allen Aussagen oder Erkenntnissen dieser Arbeit immer wieder an das Raster erinnern: *Fremd* oder *schön* und viele andere Attribute sind relativ, denn was sie bezeichnen, ist natürlich nicht *per se* fremd oder schön. Wie weit manche Erscheinungen global sein mögen, das zu untersuchen ist in dieser Arbeit nicht geplant, aber vielleicht gibt es ja universale Maßstäbe. Vielleicht darf man darauf verweisen, daß etwa MOZART auch in von (der zu MOZARTS Zeiten Freien Residenzstadt) Salzburg weit entfernten Orten der Erde für attraktiv gehalten wird. Auch darauf, daß die Basis der westlichen Tonleitern (von der Temperierung zwar verfälscht, aber nicht verleugnet) auf physikalischen Gesetzen baut, denen man sogar universale Gültigkeit attestiert. Dennoch gilt in Kultur, Gesellschaft oder Kunst usw. nicht automatisch für den einen, was dem anderen selbstverständlich erscheint. So sind nach LOISKANDL das Wahre und das Gute im Westen identisch. In Japan

seien es das Schöne und das Gute! <sup>58</sup> In den Kapiteln unter KUNSTASPEKTE wird man sich daran erinnern!

Für den Soziologen HAMAGUCHI ESHUN (浜口恵俊) ist es unerheblich, ob der Beobachter Einheimischer oder Fremder ist, er stößt sich an den *fremden Maßstäben*. Alle im Westen populären Theorien, denen zufolge das japanische Individuum eher Scham als Schuld empfinde (RUTH BENEDICT) <sup>59</sup>, anlehnsbedürftig sei (DOI TAKEO) und sich in vertikalen Beziehungsstrukturen organisiere (NAKANE CHIE) usw., stellt er in Frage, weil er die zugrundeliegenden, 'von außen' stammenden Denkmuster für ungeeignet oder unangemessen hält: <sup>60</sup>

Basic conventional concepts and terms such as, 'the individual', 'personality', 'group', and 'society' have been accepted unconditionally without any determinations to how valid they are for Japanese Studies. In a sense, it would be a forgone conclusion that in the use of these Western-originated conceptions, their inherent attributes cannot be seen in the Japanese people. Therefore, even by conceptualizing the opposite attributes, it would be difficult to completely grasp the emics (inherent attributes that can be understood only from an internal, native standpoint) of Japan. Rather, there is a very high possibility that we have totally lost sight of what we are seeking.

HAMAGUCHI, S. 356

Zwar hat HAMAGUCHIS Standpunkt noch nichts mit *Nihonron* (日本論) zu tun, er liegt aber bereits im Einflußbereich all jener "Strömungen", von denen z. B. KLAUS VOLLMER sagt, sie "dominierten" <sup>61</sup>

in zahlreichen Segmenten des Japandiskurses  
und "betonten"

insbesondere "Homogenität" und "Einzigartigkeit" von kulturellen und gesellschaftlichen Phänomenen in Japan (...)

VOLLMER, *Mißverständnis und Methode*, S. 39

Vieler potentieller Einwände gewahr, messe ich den Beobachtungen 'von innen' größere Aussagekraft bei als denen 'von außen'. Wie sehr das *Aufnahmeraster* die Blicke von außen behindern und verzerrter Interpretation Vorschub leisten kann - in beiden Richtungen - zeigt ARAKI HIROYUKI (荒木博之) unfreiwillig, wenn er die japanische Vorstellung von *Liebe* beschreibt und sie gegen Sichtweisen kontrastiert, von denen er annimmt, sie gälten im Westen. (Allerdings ist es unwahrscheinlich,

daß die Menschen des Westens sich und ihre Liebesvorstellung in seinen Worten wiedererkennen!) <sup>62</sup>

Die *Idea* der Liebe

(...) Westliche Liebe war, wenn man so will, eine Brücke, die den Raum zwischen zwei Schlachtfeldern überspannte. Die Individuen stellen, durch die Schlucht der hoffnungslosen menschlichen Existenzwirklichkeit grausam isoliert, die trennende desolate Böschung auf beiden Seiten dar. [!] (...)

ARAKI, S. 68

Es sind also nicht unbedingt Gründe der fachlichen Autorität, (obwohl die, wie etwa bei MORI ARIMASA, der genau aus dem Grund länger zu Wort kommt, der ausschlaggebende Faktor sein kann), die nach Stellungnahmen japanischer Autoren rufen, sondern der Umstand, daß Einheimische vor dem Hintergrund ihrer eigenen Kultur bestimmt mit größerer Urteilskraft über das *Warum* vieler Gegebenheiten sprechen können. Auf: *Was ist verpönt und warum?* oder auf das eingangs aufgeworfene: *Wissen sie, was sie singen?* können nur Japaner sinnvoll antworten.

Es galt also, für jeden Wissensbereich möglichst repräsentative Standpunkte japanischer Autoren zu finden. Wo sich die Arbeit auf auch international bekannte Namen wie SUZUKI TAKAO (鈴木孝夫, 1926 - ), MORI ARIMASA (森有正, 1911 - 1976) oder DOI TAKEO (土居健郎, 1920 - 2009) usw. stützen konnte, erübrigen sich Hinweise auf deren Autorität. Auch die Autoren, die der renommierte *Iwanami* Verlag in einer 18 Bände umfassenden Sammlung mit dem (weit ausgelegten) Titel *Tetsugaku* (哲学, *Philosophie*) zu Wort kommen läßt, wie etwa KATŌ SHŪICHI (加藤周一, 1919 - 2008), KINOSHITA JUNJI (木下順二, 1914 - 2006) uva., auf die sich diese Arbeit beruft, dürfen in ihren jeweiligen Fachbereichen nicht nur als federführend gelten; sie sind auch über den Verdacht erhaben, extremen politischen, religiösen oder anderen Weltanschauungen zu huldigen. Es wurde bereits gesagt: Für viele der im Rahmen dieser Untersuchung berührten Aspekte existiert keine etablierte Fachliteratur, nicht einmal eine sekundäre, eine Herleitung oder Beziehung zu solchen Themen gestattende. Populärwissenschaftliche Werke allerdings, die Japanisch, Kultur, Vokalmusik, Sprachgebrauch und ähnliches zum Inhalt haben, gibt es in Fülle, sie stellen darum eine unverzichtbare Quelle dar, solange es gelingt, das Wesentliche darin vom Nur-Populären zu trennen. Die hier zitierten Autoren



dieser Art Literatur, etwa ARAI HIDENAO (荒井秀直, 1933 - , *Keiō Gijuku Univ.*); HAGA YASUSHI (芳賀綏, 1928 - , *Tōkyō Kōgyō Univ.*); KINDAICHI HARUHIKO (金田一春彦, 1913 - 2004, *Musashino Univ.*) usw., sind oder waren alle etablierte Wissenschaftler, an Universitäten lehrende Professoren; an ihrer Expertise besteht kein Zweifel.

### 3.1.2 Qualitative Methode

Vom Sprachunterschied her gesehen, lassen sich zunächst (der Eindruck wird später relativiert werden) drei Erscheinungsformen deutscher Gesangsmusik in Japan unterscheiden:

- Die Originalfassung in deutschem Text,
- vom Deutschen ins Japanische übersetzte Texte und
- neu gedichtete Texte.

Die in Kapitel 1 umrissene Gesamtfragestellung erfordert, daß man zuerst feststellt, *ob* ein Text im Zielland geändert wurde oder gleichgeblieben ist, und *was* geändert wurde. Das ist keineswegs immer auf den ersten Blick erkennbar. Wenn beispielsweise in der *Lorelei* der letzte Satz lautet:

Und das hat mit ihrem Singen  
die Lore-Ley getan.

die japanische Version aber

神怪き魔歌 謡うローレライ。	göttliches Zaubерlied singende Lorelei,
-------------------	--

dann ist darin u.a. die im Original enthaltene Kausalität, d. h. die 'Schuldzuweisung', verlorengegangen. In der Darstellung solcher Diskrepanzen oder Gemeinsamkeiten des *Was* (ist anders) besteht ein erstes Teilziel dieser Arbeit. Auf dem Fundament der Darstellung baut das nächste: die Behandlung des *Warum* (ist es so).

Statistisch erfassen und auswerten lassen sich wohl weder die Diskrepanzen noch die Gemeinsamkeiten. Grundsätzlichere Aspekte der Untersuchung erst recht nicht, wie etwa derjenige, wonach Naturbeschreibungen als Text in Japan beliebter seien

als Gesprächswiedergaben, oder die Beobachtung, unterschiedliche *ästhetische* Präferenzen seien der Grund für dieses oder jenes Phänomen. Die Arbeit bedient sich daher der *qualitativen Methode*. Sie mißt weniger, interpretiert eher, was sie beobachtet. Was an quantitativen Elementen - meist in Tabellenform - hinzukam, bereitet nur das Material auf, oder es dient als 'Absicherung' der auf qualitativen Gedankengängen fußenden Erkenntnisse.

### 3.2 Analyse des Sprachgebrauchs

Im Sprachgebrauch des Ziellandes wird der wichtigste Faktor für das 'Schicksal' der Texte vermutet. Im verbalen Verhalten der Japaner spürt auch ein Laie, der aus dem Westen anreist, sofort einen Unterschied, selbst wenn er vielleicht nicht benennen kann, worin er konkret besteht. Was Sprachgebrauch genannt wird, ist bestimmt von allen Elementen der Sprache: von den Themen und Inhalten über die Grammatik bis zum Vokabular. Weil Bräuche von Bedingungen abhängen, wird mit dem Ansatz impliziert, daß das, was in einer Sprache als akzeptabel gilt, an bestimmte Bedingungen, und zwar an sprachliche und nichtsprachliche, geknüpft sei. Nur unter bestimmten Voraussetzungen darf man beispielsweise im Deutschen jemanden duzen - nämlich dann, wenn der Angesprochene ein Kind ist oder ein naher Verwandter, oder wenn er es ausdrücklich erlaubt. Ebenso singt man bestimmte Lieder nicht zu jeder Jahreszeit, sondern wartet bis zur Erfüllung der Bedingung für ihre Aufführung: auf die Weihnachtszeit etwa. In der Gegenrichtung mögen es die Regeln für das Nicht-Sprechen, das Schweigen sein, die exemplarisch genannt werden können. SUZUKI TAKAO ist einer der wichtigsten und meistzitierten Autoren in dieser Arbeit. IRMELA HIJIYA-KIRSCHNEREIT hat sein *Tozasareta gengo · nihongo no sekai* unter dem Titel *Eine verschlossene Sprache: Die Welt des Japanischen* ins Deutsche übersetzt.<sup>63</sup> Sie schreibt in der Einleitung dazu:

Reden und Schweigen

Sprache und Sprachverhalten werden von Suzuki als Einheit verstanden, und folglich handeln große Teile des Buches vom japanischen Umgang mit Sprache, wo dieser sich in den Augen des Autors vom Redeverhalten anderer Völker zu unterscheiden scheint.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT / SUZUKI, S. 26

Dieses unterschiedliche "Redeverhalten" ist auch hier gemeint. Es unterliegt (nach LEISI) Bedingungen, denen man hypothetisch auch Einfluß auf die Liedtexte zutrauen kann.

*Außerhalb der Sprache* meint außerhalb des *Sprachsystems*, das DE SAUSSURE mit *Langue* benannte.<sup>64</sup> Als außerhalb dieses Systems liegend werden die Natur, die Landschaft, das Klima, auch die Gesellschaft, die Religion, die Tradition, und alle anderen denkbaren kulturellen Gegebenheiten, Sitten und Bräuche gesehen. Ein

Beispiel aus den derselben indo-germanischen Sprachwelt entstammenden Sprachen Englisch und Deutsch kann das verdeutlichen: Den drei Worten *Ich liebe dich* kommt in Amerika eine ungleich wichtigere Rolle mit ungleich niedrigerer Schwelle zum Gebrauch zu als in Deutschland. In Amerika heißen sie *I love you* und werden selbst von Kindern gegenüber den Eltern und von diesen gegenüber den Kindern, oder von Entertainern gegenüber dem Publikum usw. in (für das Gefühl eines Mitteleuropäers) geradezu inflationärer Weise verwendet. Das liegt nicht in den Sprachen (der *Langue*) selbst begründet, sie üben keinen solchen Zwang aus, sondern in deren unterschiedlichen außersprachlichen Gebrauchsregeln. Wenn sich nun zeigte, daß es in einem bestimmten Land früher Sitte war, das *Ich liebe dich* lautstark unter dem Fenster des Zimmers, in dem ein Mädchen wohnt, zu besingen (*Ständchen* bedeutet das), ein derartiges Tun in einem anderen aber nur zu Stirnrunzeln bei den Menschen der Umgebung führen würde (was in Japan sicher der Fall wäre), dann wäre das vielleicht ein Grund, weshalb derartige Lieder dort gar nicht erst existieren, und das, was das Stirnrunzeln verursachte, könnte auch die Manipulationen an den Texten der Lieder mit Inhalten wie *ich liebe dich*, die aus dem Ausland importiert werden, erklären helfen. Der umgekehrte Fall, bei dem die Existenz bestimmter sprachlicher Bräuche erst die Voraussetzung schafft für entsprechendes Denken und damit die Verhaltensformen, ist auch vorstellbar, er kommt in den Hypothesen der sogenannten *sprachlichen Relativität* zum Ausdruck.<sup>65</sup> Die Richtung der Kausalität ist aber nicht Gegenstand dieser Untersuchung. In jedem Fall repräsentierten die Lieder den Sprachgebrauch und wären damit Teil des Untersuchungsgegenstandes.

Was von *innerhalb* des Sprachsystems (*Langue*) auf den Sprachgebrauch wirkt, hat oft auch inhaltliche Konsequenzen. Denkt man etwa an die Schwierigkeit, *du*, *ich*, *er*, *sie*, *es* ins Japanische zu übertragen, so weiß man, daß die Texte beim Transport von einer in die andere Kultur nicht gleichbleiben können. Personalpronomen, die es ursprünglich im Japanischen gar nicht gab, und von denen, die jetzt so bezeichnet werden, einerseits eine schier unübersehbar große Zahl existiert, die jedoch im Sprachgebrauch je nach der gegebenen Situation überhaupt nicht verwendet werden - diese sogenannten Personalpronomen können beispielsweise gar nicht anders, als immer die Art der Beziehung zwischen den an der Rede direkt oder indirekt Betei-

ligten, immer ein Oben oder Unten, auszudrücken. *Er* entspricht aus dem Grund nicht dem japanischen *kare* (彼) , *du* weder dem *kimi* (君) noch dem *anata* (あなた) usw. Kapitel 6.1.2 geht diesen Fällen nach.

### 3.3 Zur Auswahl des Untersuchungsmaterials

Mit großem Eifer haben Liebhaber des Genres in vielen Veröffentlichungen deutsche Kunstlieder dem japanischen Publikum nahegebracht. Wahrscheinlich wurden die meisten Lieder irgendwann einmal von irgend jemandem ins Japanische übersetzt oder nachgedichtet. Im Zeitalter des Internets sind diese Titel auch in großer Zahl und fast ungehindert zugänglich. Nicht alle haben sich indessen über einen Insiderkreis hinaus durchgesetzt. Zudem erfreut sich das Genre als Teilbereich der klassischen Musik nur bei einem relativ kleinen Kreis Interessierter Wertschätzung. Die Tendenz ist vermutlich sogar eher fallend. Bekanntheitsgrad und Verbreitung der Werke klassischer Musik sind also von vornherein nicht vergleichbar mit denen modernerer Gattungen wie Jazz oder Rock. Um die Gültigkeit der Aussagen nicht durch Ablenkung auf Ausnahmen und Einzelbeispiele zu kompromittieren, wurden in diese Arbeit nur solche Werke aufgenommen, die in einer gewissen offiziellen Verbreitung und in einer einem breiteren Publikum zugänglichen Form, das heißt über Handelswege, die jedem offenstehen, vorliegen: Druckerzeugnisse oder Tonträger mit den üblichen Angaben zu Interpret, Komponist, Textdichter, Zeit und Ort der Aufführung - Quellen, bei denen Urheber und deren Qualifikation und Motive erkennbar und - bei Bedarf - überprüfbar sind. All dies ist bei Angaben am Internet (zum gegenwärtigen Zeitpunkt, 2010) nicht gewährleistet, weshalb auf dessen Quellen nur äußerst sparsam - und bei Kernaussagen gar nicht - Rückgriff genommen wurde.

#### 3.3.1 Die Hauptquellen

Die unter 1.3 vorgestellte Eingrenzung auf Einzelfälle statt Kategorien, klassische Musik / Volkslieder, eigenständige Texte und solche mit einem gewissen Bekanntheitsgrad usw. engen das Feld zwar auf ein überschaubares Maß ein, aber da die Fachliteratur sich vorrangig an musikalischen Gesichtspunkten orientiert, erwies sich besonders die Auswahl des japanischen Vergleichsmaterials immer noch als schwierig.<sup>66</sup> Die weiter unten folgenden Tabellen 4 bis 6 zeigen die Auswahl, der das *Untersuchungsmaterial* im Anhang zugrundeliegt. (Viele dieser Stücke erschei-

nen daneben noch in weiteren Quellen, die Tabellen nennen lediglich einige der wichtigsten Verlage. Ausführliche Quellenangaben enthält das Literaturverzeichnis.)

## Lehrbücher

In den 6 Jahren Grundschule (小学校) und den drei darauf folgenden der Mittelstufe (中学校) ist Musik Pflichtfach auf höchst anspruchsvollem Niveau. Bereits auf der Mittelstufe (2009 / 2010) <sup>67</sup>, das heißt im Alter zwischen 12 und 15 Jahren, begegnen die Schüler dem *Erlkönig* von SCHUBERT - einschließlich der Noten für die stakkatoartige Klavierbegleitung! Auch das *Heidenröslein* ist schon auf dieser Stufe enthalten. Doch die eigentliche Auseinandersetzung mit der hier vor allem betrachteten Musikform, dem Kunstlied, findet auf der Oberstufe (高等学校) statt.

Mit der Reform des Lehrplans für allgemeine Gymnasien vom 7. April 1947 und vom 11. Okt. 1948 durch das japanische Kultusministerium wurde Musik (音楽) unter dem Oberbegriff Kunst (芸術) zusammen mit Malerei (図画), Kalligraphie (書道) und (Kunst)-handwerk (工作) als *Wahlfach* eingeführt. Jedes dieser Wahlfächer ist mit 2 Wochenstunden angesetzt, was bei angenommenen 35 Wochen pro Jahr über den Dreijahreszeitraum der Schulzeit japanischer Gymnasien einer Gesamtunterrichtszeit von 210 Stunden entspricht. <sup>68</sup> Gegenwärtig (März 2010) <sup>69</sup> stehen ca. 800 000 Schüler an den allgemeinen Gymnasien vor dem Abschluß. Das heißt, pro Jahr kommt etwa diese Zahl an Schülern hinzu. Unterstellt man, daß ein Viertel davon aus den vier zur Wahl stehenden Kunstfächern Musik wählt, dann ergibt sich, daß jedes Jahr immerhin 200 000 weitere Schüler drei Jahre lang mit anspruchsvoller Gesangsliteratur 'konfrontiert' werden.

Aus dem Grund dieser 'offiziellen Verbreitungsmaßnahmen' erhielten Musikstücke, die in den anerkannten Schulbüchern für Gymnasien enthalten sind oder es einmal waren, Priorität bei der Materialauswahl. Von Schulbüchern ist indes nicht zu erwarten, daß sie das ganze Spektrum der im Land beliebten Kunstlieder abdecken. Zusätzlich zur Schulbuchauswahl wurden daher noch weitere, allgemein bekannte

Stücke aus anderen Quellen herangezogen. Unverzichtbar in der Liste ist z. B. BEETHOVENS Schlußchor aus der 9. *Symphonie*. Unter den fremdsprachigen Musikstücken in Japan hat dieses wohl den größten Schatten geworfen. Welch aufwendiger Kult das Stück umgibt, ist kaum vorstellbar. Der Ausdruck *die Neunte* wird in direkter Übersetzung: *Dai ku* 「第九」, auch ohne daß BEETHOVEN genannt wird, von wohl jedem Durchschnittsjapaner verstanden. Hausfrauen, sonst ohne jegliches Interesse an klassischer Musik, schließen sich zu Gruppen zusammen und üben monatelang, um es im Chor eines Amateuorchesters auf deutsch (!) zu singen - und sei es nur einmal. Die *Neunte* wird vorwiegend im Dezember aufgeführt. Der Grad an Feierlichkeit, der dann das ganze Land erfaßt, die Stimmung, in die Japan zum Jahresende verfällt, ist nur mit der an Heiligabend im Deutschland früherer Zeiten zu vergleichen: ruhig, gesetzt, die Familie beisammen.<sup>70</sup>

Entsprechend der Zielsetzung dieser Arbeit finden die Quellen, auch die Lehrbücher, nicht wegen des *Warums* ihrer Inhalte oder wegen des Verhältnisses zwischen westlicher und traditioneller Musik der aufgenommenen Versionen Beachtung, auch nicht wegen der sich bisweilen daran entzündenden kontroversen Diskussionen.<sup>71</sup> Historische oder bildungspolitische Aspekte sind im vorliegenden Rahmen nur marginal Gegenstand der Betrachtung. Fragen der Textgestaltung, ihre Rezeption und die diese Aspekte beeinflussenden Faktoren sind es, die im Zentrum stehen.<sup>72</sup>

*Daß* die fremden Lieder in Büchern mit so großer Verbreitung, wie die Lehrwerke sie haben, erscheinen, wird als wichtig betrachtet, denn ihre Chance, integriert oder zumindest akzeptiert zu werden in der neuen Umgebung, wird davon beeinflusst. Die Lehrbücher für Gymnasien des Jahrganges 2009 / 2010 enthalten 181 [!] zum Teil kommentierte Lieder, vollständig mit Noten und Text.<sup>73</sup> Nach ihrer Herkunft sortiert, ergibt sich folgendes Bild (links der Titel des jeweiligen Lehrwerkes):



		gesamt	ausländisch	davon deutsch	japanisch
高校生の音楽	1	54	38	8	16
高校生の音楽	2	28	16	6	12
Mousa 1		36	21	1	15
Mousa 2		33	18	2	15
Joy of Music		30	12	3	18
<b>Summen</b>		<b>181</b>	<b>105</b>	<b>20</b>	<b>76</b>

Von Schlafliedern bis zu *Morgen* von RICHARD STRAUSS reicht die beeindruckende Auswahl. Selbst wenn man berücksichtigt, daß die Bücher über die gesamte Zeit der Oberstufe, die in Japan 3 Jahre dauert, verwendet werden, wird angesichts dieser Zahlen auch ohne weitere Analyse sichtbar, welch überragende Bedeutung dem Gesang beigemessen wird, und welch überdurchschnittlich großen Anteil vom Gesamtbestand die fremdsprachigen Lieder einnehmen.<sup>74</sup> Die deutschen Gesangsstücke in dieser Auswahl gehören durchweg zu dem, was man als klassische Musik bezeichnen kann: Kunstlieder also, aber auch einige Opern- und Operettenarien. Angesichts des in Deutschland gar nicht vorstellbaren sozialen Gewichts, das Schulwesen und -zeit beigemessen wird, die jeden Japaner bis an sein Lebensende 'programmieren', kommt auch den Musiklehrbüchern enorme Bedeutung zu; sie prägen das Musikverständnis eines Großteils der Bevölkerung, man kann sagen, entscheidend.<sup>75</sup>

Fügt man den *Eralkönig* hinzu, der zur Pflichtlektüre des Musikunterrichts auf der Mittelstufe gehört, dann sind gegenwärtig (2010) folgende 21 deutsche Vokalwerke in den Lehrbüchern enthalten (rechts die jeweiligen Textversionen):

**Tabelle 3 Deutsche Gesangsstücke in Schullehrbüchern für Gymnasien**

An die Musik (Schober / Schubert)	高校 2	nur deutsch
Auf Flügeln des Gesanges (Heine / Mendelssohn)	高校 1	nur japanisch
Ave Maria [Ellens Gesang III] (Scott, Storck / Schubert)	高校 1	deutsch & japanischer Text
Der Nußbaum (Mosen / Schumann)	高校 2	nur deutsch
Der Vogelfänger bin ich ja (Zauberflöte: E. Schikaneder / Mozart)	Mousa 1	deutsch & japanische Übersetzung
Die Lotosblume (Heine / Schumann)	Mousa 2	deutsch & japanische Übersetzung
Erkönig (Goethe / Schubert)	中 1	nur japanisch
Heidenröslein (Goethe / Schubert)	高校 1	nur deutsch
Heidenröslein (Goethe / Werner)	高校 1	deutsch & japanische Übersetzung
Ich liebe dich [Zärtliche Liebe] (Herrosee / Beethoven)	高校 1	deutsch & japanische Übersetzung
Ich liebe dich (Andersen, Holstein / Grieg)	高校 2	nur deutsch
Im wunderschönen Monat Mai (Heine / Schumann)	高校 1	deutsch & japanische Übersetzung
Morgen! (Mackay / Strauss)	Joy	deutsch & japanische Übersetzung
O du mein holder Abendstern (Wagner: Tannhäuser)	Mousa 2	deutsch & japanische Übersetzung
Sehnsucht nach dem Frühlinge (Overbeck / Mozart)	高校 1	deutsch & japanische Übersetzung
Seligkeit (Hölty / Schubert)	Joy	nur deutsch
Ständchen (Rellstab / Schubert)	高校 2	nur deutsch
Walzer: Lippen schweigen... Lustige Witwe (Lotti / Lehar)	Joy	japanisch
Wiegenlied (Arnim, Brentano, Scherer / Brahms)	高校 2	nur deutsch
Wien, du Stadt meiner Träume (Sieczynski)	高校 1	nur japanisch
Zigeunerleben (Geibel / Schumann)	高校 2	nur japanisch

### 3.3.2 Weitere Quellen

Schulbücher enthalten nicht die gesamte repräsentative Palette der in einer Kultur existierenden klassischen Gesangswerke, deshalb wurden weitere Quellen - darunter mindestens eine stellvertretende Sammlung des Standardrepertoires pro Verlag - hinzugefügt. Unter diesen befinden sich zwei Bände, die laut den statistischen Angaben der Bibliothek der *Kunitachi ongaku daigaku* (国立音楽大学) im Jahr 2008 am häufigsten ausgeliehen wurden.<sup>76</sup> Die folgenden Tabellen 4 - 6 geben einen Überblick über das verwendete Material.

**Tabelle 4 Titel und Quellen deutsch / japanisch****Deutsche Originale und deren japanische Version**

1	Der Erlkönig	S				
2	<i>Maô</i> 「魔王」 [Satan, Teufel]	S				
3	Heidenröslein	S	7	15		
4	<i>No naka no bara</i> 「野なかの薔薇」 [Heidenröslein]	S	2	15		
5	Am Brunnen vor dem Tore		2	7	10	11
6	<i>Bodaiju</i> 「菩提樹」 [Der Lindenbaum]		2	10	11	
7	Ständchen (Schubert)	S	10	13	15	
8	<i>Serenade</i> 「セレナーデ」 [Ständchen]	S	2	10	15	
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	S	7	16		
10	<i>Lorelei</i> 「ローレライ」	S	2	4		
11	Auf Flügeln des Gesanges	S	2			
12	<i>Uta no Tsubasa ni</i> 歌の翼に [Auf Flügeln ...]	S	2			
13	Wiegenlied Schubert D 498	S				
14	<i>Umashi yume</i> 「美し夢」 [Schubert D 498]	S	2	4		
15	Die Forelle		13			
16	<i>Masu</i> 「ます、鱒」 [Die Forelle]		2			
17	Leise, leise [Freischütz, Weber]	S				
18	<i>Yoru</i> 「夜」 [Abend ( <i>Leise, leise</i> )]	S	4			
19	An die Freude	S	10	15		
20	<i>Yorokobi no uta</i> 「喜びの歌」 [An die Freude]	S	15			

**Quellen**

- 2 *Aishōmeika* 「愛唱名歌」  
4 *Nihon shōka shū* 「日本唱歌集」  
7 Nakamura Kohei / Shida Fumoto, Hrsg., *Doitsu minyō shugyokushū*  
10 *Aishōka shū*, Hoshina sonoko, Hrsg., *Kōyōkai, Tōkyō*  
11 Shida Fumoto, *Schubert-Lieder Übersetzungen*  
13 *Schubert und seine Dichter: 85 Liedtexte*, Marianne Graefe Hrsg.  
15 Arai Hidenao, *Doitsu no shi to ongaku*  
16 *Silcher, Friedrich in seinen Liedern*, Fritz Jöde Hrsg.  
S *Schulbuchtexte* \*

\* *Chūgakusei no ongaku* oder *Kōkōsei no ongaku* (s. Literaturverzeichnis)

**Tabelle 5 Titel und Quellen nur deutsch****Deutsche Originale ohne japanische Version**

- 21 Im wunderschönen Monat Mai (Heine / Schumann)  
 22 Ich liebe dich (Herrose / Beethoven)  
 23 An die Musik (Schober / Schubert)  
 24 Adelaide (Matthisson / Beethoven)  
 25 Frühlingsglaube (Uhland / Schubert)  
 26 In stiller Nacht (Von Spee / Brahms)  
 27 Mignon (Goethe / Schumann)  
 28 Nun ruhen alle Wälder (Paul Gerhardt / Heinrich Isaak)  
 29 Dem Schutzengel (Volkslied / Brahms)  
 30 Ännchen von Tharau (Drach / Herder / Silcher)

S	8	
S	7	
S	13	
	13	
	13	
	12	
	9	
	14	
	12	
	7	16

**Quellen**

- 7 Nakamura Kohei / Shida Fumoto, Hrsg., *Doitsu minyō shugyokushū*  
 8 Shida Fumoto, *Schumann-Lieder Übersetzungen*  
 9 Hiyama Tetsuhiko, *Schumann-Lieder Übersetzungen*  
 12 Johannes Brahms: Volkslieder, Polydor 1975 (Textbeilage)  
 13 *Schubert und seine Dichter: 85 Liedtexte*, Marianne Graefe Hrsg.  
 14 <http://ingeb.org/spiritua/nunruhen.html>  
 16 *Silcher, Friedrich in seinen Liedern*, Fritz Jöde Hrsg.  
 S *Schulbuchttexte* \*

\* *Chûgakusei no ongaku* oder *Kôkôsei no ongaku* (s. Literaturverzeichnis)

**Tabelle 6 Titel und Quellen nur japanisch****Japanische Originale**

- 31 *Sôshunfu* 「早春賦」  
 32 *Kôjô no tsuki* 「荒城の月」  
 33 *Hana* 「花」  
 34 *Natsu no omoide* 「夏の思い出」  
 35 *Jôgashima no ame* 「城ヶ島の雨」  
 36 *Kono michi* 「この道」  
 37 *Hamabe no uta* 「浜辺の歌」  
 38 *Defune* 「出船」  
 39 *Yuki no furu machi wo* 「雪の降る町を」  
 40 *Pechika* 「ベチカ」  
 41 *Chûgoku chihô no komori uta* 「中国地方の子守唄」  
 42 *Karatachi no hana* 「からたちの花」  
 43 *Yashi no mi* 「椰子の実」  
 44 *Oborozuki yo* 「朧月夜」  
 45 *Sakura Sakura* 「さくらさくら」  
 46 *Shikararete* 「叱られて」  
 47 *Furusato* 「故郷」  
 48 *Hama chidori* 「浜千鳥」  
 49 *Nobara* 「野薔薇」 [Heiderosen]  
 50 *Kâsan no uta* 「母さんの歌」

S	1	2	3	4	5	6
S	1	2	3	4	5	6
S	1	2	3	4	5	6
S	1	2	3		5	
		2	1		5	6
S		2	1		5	6
S	1	2	3	4	5	6
		2	1		5	6
S		2	1		5	
S		2	1		5	6
		2	1		5	6
S	1	2	3		5	
S	1	2	3		5	6
S	1	2		4	5	
S	1	2	3		5	6
	1	2	3		5	6
S	1	2		4	5	
	1	2	3		5	6
		2	1		5	
	1	2	3		5	

**Quellen**

- 1 Osada Gyôji, Hrsg., *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen*  
 2 *Aishômeika* 「愛唱名歌」  
 3 *Nihon kakyoku senshû* 「日本歌曲選集」  
 4 *Nihon shôka shû* 「日本唱歌集」  
 5 *Nihon no meikashû* 「日本の名歌集」  
 6 *Nihon meika 110 kyokushû - 110 japanese famous songs* 「日本名歌 110 曲集」  
 S *Schulbuchttexte* \*

\* *Chûgakusei no ongaku* oder *Kôkôsei no ongaku* (s. Literaturverzeichnis)



## Kapitel 4 Unterscheidungsmerkmale

Die japanische Liedliteratur ist zwar in dieser Arbeit nicht direkt Gegenstand der Untersuchung, das, was sie von der deutschen unterscheidet, ist es aber, denn die deutschen Stücke müssen sich in der japanischen Umgebung behaupten. Es war darum angezeigt, in dem bestehenden fremden Rahmen nach Zeugnissen tendenzieller Unterschiede zu suchen. Dabei sollten *Schwerpunkte* herausgefiltert werden, an denen sich die weitere Untersuchung orientiert. Vieles von dem, was gefunden wurde, liegt offen zutage, ist im Prinzip für jedermann erkennbar. In der einschlägigen (westlichen) Literatur indessen habe ich diese Dinge nicht erwähnt gefunden, obwohl die für eine parallele Kulturbetrachtung signifikante Natur der Beispiele sich nur schwer übersehen läßt. Unter den Beobachtungen finden sich solche, die bereits für sich genommen, also ohne weitere Analyse, den Status eines Teilergebnisses dieser Arbeit für sich beanspruchen könnten. Schon eine erste Auswertung des *Untersuchungsmaterials*, das aus einem Korpus von insgesamt 50 Liedern besteht und bereitgestellt wurde, um der Untersuchung konkrete Anhaltspunkte und Struktur zu geben, hat dies erkennen lassen. Einige ihrer Ergebnisse werden im folgenden vorgestellt; was sie besagen, läßt sich leicht an beliebig vielen weiteren Stücken des Genres verifizieren.

### 4.1 Sprachfunktionen: Tendenzen

ROMAN JAKOBSONS Theorien sollen einleitend in einer ersten Kategorisierung des Untersuchungsmaterials bemüht werden. Dieses wurde nach den drei Funktionen *referential* (inhaltlich) *emotiv* (den Sprecher selbst betreffend) oder *conativ* (appellierend) gekennzeichnet. Über die gewählten Zuordnungen kann man bei Grenzfällen unterschiedlicher Ansicht sein. In der Summe sollten sie aber die bestehenden Tendenzen angemessen widerspiegeln.

**Tabelle 7 Sprachfunktionen 1**

Original deutsche Lieder					
Nr.		referential	emotiv	conativ	unbestimmt
1	Der Erlkönig (Schubert)	1			
3	Heidenröslein (Schubert)	1			
5	Der Lindenbaum (Schubert)		1		
7	Ständchen (Schubert)			1	
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Silcher)				1
11	Auf Flügeln des Gesanges (Mendelssohn)				1
13	Wiegenlied (Schubert D 498)			1	
15	Die Forelle (Schubert)				1
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]			1	
19	An die Freude (Beethoven)			1	
21	Im wunderschönen Monat Mai (Schumann)		1		
22	Ich liebe dich (Beethoven)			1	
23	An die Musik (Schubert)			1	
24	Adelaide (Beethoven)			1	
25	Frühlingsglaube (Schubert)				1
26	In stiller Nacht (Brahms)		1		
27	Mignon (Schumann)			1	
28	Nun ruhen alle Wälder (Isaak / Bach)			1	
29	Dem Schutzengel (Brahms)			1	
30	Ännchen von Tharau (Silcher)			1	
Summen		2	3	11	4



Tabelle 8 Sprachfunktionen 2

Original japanische Lieder					
Nr.		referential	emotiv	conativ	unbestimmt
31	<i>Sōshunfu</i> 「早春賦」		1		
32	<i>Kōjō no tsuki</i> 「荒城の月」				1
33	<i>Hana</i> 「花」		1		
34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」		1		
35	<i>Jōgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」		1		
36	<i>Kono michi</i> 「この道」		1		
37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」		1		
38	<i>Defune</i> 「出船」		1		
39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」		1		
40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」				1
41	<i>Chūgoku chihō no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」			1	
42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」		1		
43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」		1		
44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」		1		
45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」				1
46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」		1		
47	<i>Furusato</i> 「故郷」		1		
48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」				1
49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]		1		
50	<i>Kāsan no uta</i> 「母さんの歌」		1		
Summen		0	15	1	4

**Tabelle 9 Sprachfunktionen 3**

Japanische Versionen deutscher Lieder					
Nr.		referential	emotiv	conativ	unbestimmt
2	<i>Maō</i> 「魔王」	1			
4	<i>No naka no bara</i> 「野なかの薔薇」	1			
6	<i>Bodaiju</i> 「菩提樹」		1		
8	<i>Serenade</i> 「セレナーデ」		1		
10	<i>Lorelei</i> 「ローレライ」				1
12	<i>Uta no Tsubasa ni</i> 「歌の翼に」				1
14	<i>Umashi yume</i> 「美し夢」			1	
16	<i>Masu</i> 「ます」 (鱒)	1			
18	<i>Yoru</i> 「夜」		1		
20	<i>Yorokobi no uta</i> 「喜びの歌の歌」				1
Summen		3	3	1	3

Während in den deutschsprachigen Gesangsstücken das *conative* Moment überwiegt (Tabelle 7), herrscht in original japanischen Liedern fast ausschließlich die *emotive* Sprachfunktion vor (Tabelle 8). Tabelle 9 zeigt die stattfindende Verschiebung: In ihrer japanischen Sprachversion macht das charakteristische *conative* Element deutscher Texte dem japanischem Sprachgebrauch angepaßten *emotiven* Muster Platz.

## 4.2 Strukturell-inhaltliche Aspekte

Gemeint sind mit diesem Kunstwort, das in Ermangelung eines etablierten Begriffes hier Eingang gefunden hat, *inhaltliche* Bestandteile, die in den Texten durch Überwiegen oder durch Abwesenheit auffallen können, *unabhängig* von Thema oder Motiv. Einige der wichtigsten sind in der folgenden Aufzählung enthalten:

### 4.2.1 Szenen vs. Menschen

Über den Erzähler hinaus kommen in japanischen Liedern kaum Personen vor; das ist eines der auffälligsten Merkmale, auch ohne Vertiefung in die Texte erkennbar. Als Exempel für diese doch überraschende Feststellung diene das wohl repräsentativste japanische Kunstlied überhaupt:

#### 32. *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」

春高樓の 花の宴  
めぐる盃 影さして  
千代の松が枝 わけ出でし  
むかしの光 今いずこ

秋陣営の 霜の色  
鳴き行く雁の 数見せて  
植うるつるぎに 照りそいし

むかしの光 今いずこ

今荒城の 夜半の月

変わらぬ光 たがためぞ  
垣に残るは ただかずら  
松に歌うは ただ嵐

天上影は 変わらねど  
栄枯は移る 世の姿  
写さんとてか 今もなお

ああ荒城の 夜半の月

#### *Inhaltsangabe*

Im Frühling, Bankett von Blumen im Schloß  
Der Becher ging um, warf seinen Schatten  
und durch die Äste der uralten Kiefern schien  
damals das Licht. Wo ist es jetzt?

Im Herbst, die Farbe des Rohreifs im Feldlager.  
Viele Gänse zogen schnatternd vorbei und  
das Licht schien auf sie und die [zum Zeichen  
der Kapitulation] in der Erde steckenden  
Schwerter.

Wo ist [das Licht] von früher jetzt?

Jetzt, um Mitternacht, scheint der Mond über der  
Schloßruine.

Wem gilt sein unverändertes Licht?

Nur Efeu bleibt an der Mauer,

was in den Fichten singt, ist nur der Sturm.

Die Schatten am Himmel sind unverändert.

Ihr Auf und Ab verschiebt das Bild der Welt.

Als ob er [das Geschehen] heute noch

widerspiegeln wollte,

ah - ein Mond über der Schloßruine um

Mitternacht.

Hier wird eine Szene geschildert, in der keine Menschen involviert sind, auch nicht versteckt oder indirekt (eine Tendenz, die man im übrigen auch in Erzeugnissen an-

derer Kunstrichtungen Japans beobachten kann).<sup>77</sup> Diese Art Lieder als typisch zu bezeichnen wird auch aus den folgenden Tabellen deutlich. Deutsche Lieder haben andere Schwerpunkte. In ihnen spielen Menschen die Hauptrolle, oft über einen Erzähler oder den Autor hinaus. Alle diese Menschen sprechen und handeln in der Regel.

Wo Personenbenennungen in den Stücken des *Untersuchungsmaterials* vorkommen, wurden sie notiert und so eine allgemeine Tendenz sichtbar gemacht (Tabelle 10), die sich leicht auch an anderen Liedern des Genres, die nicht zum *Untersuchungsmaterial* gehören, bestätigen läßt. Diese Tendenz hat nichts mit innersprachlichen Regeln zu tun, wie etwa derjenigen, die empfiehlt, auf Personenbenennungen als Subjekt oder Objekt zu verzichten. Betroffen wären davon ohnehin vor allem die Personalpronomen, die aus dem Grund nicht mitgezählt wurden.

**Tabelle 10 Personen in den Texten**

Wieviele Personen treten auf? (Autor oder Sprecher nicht mitgezählt)

Original deutsche Lieder			Original japanische Lieder		
Nr.			Nr.		
1	Der Erlkönig	5	31	<i>Sôshunfu</i> 「早春賦」	0
3	Heidenröslein	2	32	<i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」	0
5	Der Lindenbaum	1	33	<i>Hana</i> 「花」	1
7	Ständchen	2	34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」	0
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	2	35	<i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」	1
11	Auf den Flügeln des Gesanges	2	36	<i>Kono michi</i> 「この道」	1
13	Wiegenlied Schubert D 498	2	37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」	1
15	Die Forelle	1	38	<i>Defune</i> 「出船」	0
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]	1	39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」	0
19	An die Freude	11	40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」	1
21	Im wunderschönen Monat Mai	1	41	<i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」	1
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	2	42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」	0
23	An die Musik	0	43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」	0
24	Adelaide	2	44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」	0
25	Frühlingsglaube	1	45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」	0
26	In stiller Nacht	0	46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」	3
27	Mignon	4	47	<i>Furusato</i> 「故郷」	3
28	Nun ruhen alle Wälder	3	48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」	0
29	Dem Schutzengel	2	49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]	1
30	Ännchen von Tharau	1	50	<i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」	2
Summe der Personen im Text (von 20 Liedern)		<b>45</b>	Summe der Personen im Text (von 20 Liedern)		<b>15</b>

Aufschlußreicher noch als die Gesamtsummen sind die Einzelergebnisse: In fast jedem einzelnen Fall ist links (bei den deutschsprachigen Titeln) die Zahl der im Text vorkommenden Menschen größer. An einem beliebig gewählten Beispiel wie dem *Ständchen* von SCHUBERT wird der Unterschied z. B. zu *Kôjô no tsuki* 「荒城の月」 sichtbar: Es sind zwei Menschen beteiligt, *Liebchen* und *Verräter*, und sie sind konkret benannt (*Liebchen* und *Holde* werden als identisch behandelt).

### Ständchen

Leise flehen meine Lieder  
durch die Nacht zu dir.  
In den stillen Hain hernieder,  
**Liebchen**, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen  
in des Mondes Licht.  
Des **Verräters** feindlich Lauschen  
fürchte, **Holde**, nicht. (...)

Laß auch dir die Brust bewegen,  
**Liebchen**, höre mich!  
Bebend harr ich dir entgegen!  
Komm, beglücke mich!

Die zutagetretende Diskrepanz kann nur auf dem (nicht-linguistischen) Umstand basieren, daß, zumindest in dem hier untersuchten japanischen Genre, Menschen eine untergeordnete Rolle spielen!

#### 4.2.2 Inaktive Protagonisten

Noch deutlicher wird die gerade unter 4.2.1 beschriebene Tendenz, wenn man feststellt, daß in japanischen Gesängen so gut wie niemand handelt (siehe Tabelle 11). Das hängt natürlich damit zusammen, daß Personen ohnehin kaum auftreten. Doch zeigt es sich, daß auch dort, wo sie auftreten, sie sich nicht am Geschehen beteiligen. Sie sind inaktiv:

33. *Hana* 「花」  
のぼりくだりの 船人が Die **Schiffer**, die hin und herfahren.

35. *Jōgashima no ame* 「城ヶ島の雨」  
濡れて帆上げたぬしの舟 naßes Segel aufgezogen, das Schiff meines **Herrn**.

歌は船頭さんの心意気 Das Lied ist des **Kapitäns** Stimmung.

40. *Pechika* 「ペチカ」  
お客さまでしょうれいしーペチカ wohl ein **Gast**, wir freuen uns, *Pechika*.

41. *Chūgoku chihō no komori uta* 「中国地方の子守唄」  
ねんこしゃっしやりませ Schlafe **Kindchen**, schlaf doch.

Ganz im Gegensatz dazu die Personen in deutschen Texten:

Und **der** wilde **Knabe** brach  
s'Röslein auf der Heiden

**sie kämmt** ihr gold'nes Haar.  
**Sie kämmt** es mit goldenem Kamme  
**und singt** ein Lied dabei

Dort **wollen wir niedersinken**  
Unter dem Palmenbaum

Usw.

## Tabelle 11 handelnde Personen

handeln Personen ? (einschließlich dem Sprecher) 1 = ja, 0 = nein

Original deutsche Lieder			Original japanische Lieder		
Nr.			Nr.		
1	Der Erlkönig	1	31	<i>Sōshunfu</i> 「早春賦」	0
3	Heidenröslein	1	32	<i>Kōjō no tsuki</i> 「荒城の月」	0
5	Der Lindenbaum	1	33	<i>Hana</i> 「花」	0
7	Ständchen	0	34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」	0
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	1	35	<i>Jōgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」	0
11	Auf den Flügeln des Gesanges	1	36	<i>Kono michi</i> 「この道」	0
13	Wiegenlied Schubert D 498	1	37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」	0
15	Die Forelle	1	38	<i>Defune</i> 「出船」	0
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]	0	39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」	0
19	An die Freude	1	40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」	0
21	Im wunderschönen Monat Mai	0	41	<i>Chūgoku chihō no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」	0
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	1	42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」	0
23	An die Musik	0	43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」	0
24	Adelaide	1	44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」	0
25	Frühlingsglaube	0	45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」	0
26	In stiller Nacht	0	46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」	0
27	Mignon	0	47	<i>Furusato</i> 「故郷」	0
28	Nun ruhen alle Wälder	0	48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」	0
29	Dem Schutzengel	0	49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]	0
30	Ännchen von Tharau	1	50	<i>Kāsan no uta</i> 「母さんの歌」	1
Summe der Lieder, in denen Personen handeln (von 20 Liedern)		<b>11</b>	Summe der Lieder, in denen Personen handeln (von 20 Liedern)		<b>1</b>

### 4.2.3 Stumme Protagonisten

Ganz ähnlich stellt sich die Situation dar, wenn man bemerkt, daß es in japanischen Gesängen keine Kommunikationsvorgänge gibt, und diesen Eindruck quantitativ festhält.

Zählt man die Nr. 18, *Yoru* 「夜」, von YOSANO AKIKO (与謝野晶子) hinzu, ein Lied, dessen Text mit dem deutschen Original nichts zu tun hat und deshalb als rein japanisch gelten kann, dann kommt man zu dem erstaunlichen Ergebnis, daß nur in 4 von 21 betrachteten japanischen Liedtexten jemand etwas sagt. In deutschen Texten sind es 14 von 20, also fast ein Vierfaches davon (Tabelle 12).

**Tabelle 12 Es wird gesprochen**

Original deutsche Lieder		Original japanische Lieder	
1	Der Erbkönig	31	<i>Sōshunfu</i> 「早春賦」
3	Heidenröslein	32	<i>Kōjō no tsuki</i> 「荒城の月」
5	Der Lindenbaum	33	<i>Hana</i> 「花」
7	Ständchen	34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	35	<i>Jōgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」
11	Auf den Flügeln des Gesanges	36	<i>Kono michi</i> 「この道」
13	Wiegenlied Schubert D 498	37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」
15	Die Forelle	38	<i>Defune</i> 「出船」
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]	39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」
19	An die Freude	40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」
21	Im wunderschönen Monat Mai	41	<i>Chūgoku chihō no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」
23	An die Musik	43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」
24	Adelaide	44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」
25	Frühlingsglaube	45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」
26	In stiller Nacht	46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」
27	Mignon	47	<i>Furusato</i> 「故郷」
28	Nun ruhen alle Wälder	48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」
29	Dem Schutzengel	49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]
30	Ännchen von Tharau	50	<i>Kāsan no uta</i> 「母さんの歌」
Summe der Lieder, in denen gesprochen wird (von 20 Liedern)		Summe der Lieder, in denen gesprochen wird (von 20 Liedern)	
14		4	



Anmerkung:

Schlaflieder stellen naturgemäß eine Ausnahme dar. Sie haben, im Unterschied zu den meisten anderen Gedichten, einen eindeutigen Zweck [das Kind zum Schlafen zu bringen]. Dadurch sind die Aktionen der Protagonisten in gewisser Weise vorbestimmt und limitiert. Auch die Personen in deutschen Schlafliedern reden im allgemeinen nicht.

#### 4.2.4 Introspektive

Selbst dort, wo der Autor zu sprechen scheint, tut er es nur in einer Art Selbstgespräch, meist in Frageform:

31. *Sōshunfu* 「早春賦」  
いかにせよとのこの頃か

Wie soll ich damit klarkommen, frage ich mich...

32. *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」  
変わらぬ光 たがためぞ

Wem gilt sein unverändertes Licht?

33. *Hana* 「花」  
ながめを何に たとうべき

Womit kann ich diese Szene vergleichen?

35. *Jōgashima no ame* 「城ヶ島の雨」  
雨は真珠か夜明の霧か  
それともわたしの忍び泣き

Regnet es Perlen? Ist es der Nebel der Dämmerung?  
Oder aus meinem Schluchzen?

Sogar das ほら [schau!] in

36. *Kono michi* 「この道」  
ほら 白い時計台だよ

Schau, das ist doch der weiße Uhrturm.

richtet sich nicht an einen imaginären Hörer oder Leser, sondern an den Autor selbst. In ROMAN JAKOBSONS Modell entspräche dieses Sprachverhalten der *emotiven* Funktion. Das Ziel der Rede ist der Sprecher selbst. Auch das ist in deutschen Liedern tendenziell anders. Hier interagieren die beteiligten Personen (auch) verbal. Jemand oder etwas spricht oder wird angesprochen. Ansätze von Introspektive finden sich zwar, beispielsweise im *Lindenbaum* und in der *Lorelei* - und selbstverständlich drängt sich der Verdacht auf, den es noch zu untersuchen gilt, daß diese sehr japanische Form der Textkonstruktion ein Grund für die Popularität der beiden ist. In deutschen Liedern sind Kommunikationsvorgänge zwischen den Protagonisten oder zwischen ihnen und dem Autor aber die Regel, wie sich ebenfalls leicht nachweisen läßt (Tabelle 13).

## Tabelle 13 Emotiver Sprachgebrauch

Der Autor redet vorwiegend zu oder über sich selbst (emotive Sprachfunktion): 1

Der Autor redet nicht über sich selbst: 0

Original deutsche Lieder		Original japanische Lieder	
1	Der Erlkönig	0	
3	Heidenröslein	0	
5	Der Lindenbaum	1	
7	Ständchen	0	
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	0	
11	Auf den Flügeln des Gesanges	0	
13	Wiegenlied Schubert D 498	0	
15	Die Forelle	0	
17	Leise, leise [Freischütz, Weber]	0	
19	An die Freude	0	
21	Im wunderschönen Monat Mai	1	
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	0	
23	An die Musik	0	
24	Adelaide	0	
25	Frühlingsglaube	0	
26	In stiller Nacht	1	
27	Mignon	0	
28	Nun ruhen alle Wälder	0	
29	Dem Schutzengel	0	
30	Ännchen von Tharau	0	
		0	
Summe der Lieder mit emotiver Funktion (von 20 Liedern)		3	
31	<i>Sōshunfu</i> 「早春賦」	1	
32	<i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」	0	
33	<i>Hana</i> 「花」	1	
34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」	1	
35	<i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」	1	
36	<i>Kono michi</i> 「この道」	1	
37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」	1	
38	<i>Defune</i> 「出船」	1	
39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」	1	
40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」	0	
41	<i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」	0	
42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」	1	
43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」	1	
44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」	1	
45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」	0	
46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」	1	
47	<i>Furusato</i> 「故郷」	1	
48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」	0	
49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]	1	
50	<i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」	1	
Summe der Lieder mit emotiver Funktion (von 20 Liedern)		15	

### 4.2.5 Kein "wenn", "dann", "darum", "weil"

Das *Röslein* bei GOETHE kann man argumentieren hören:

(**Wenn**) du mich brichst, (**dann**) steche ich dich.  
 (**Deshalb**) half ihm auch kein Weh und Ach,  
 und der Knabe muß' es (**deswegen**) leiden.

Auch seinen *Erlkönig* läßt er in dem berühmtesten Beispiel dieser Art argumentieren:

(**Wenn,**) feiner Knabe, du nicht willig bist,  
 (**dann**) brauch' ich eben Gewalt!

HEINE folgert (implizit):

(**Weil**) der Schiffer im kleinen Schiffe  
 nicht schaut die Felsenriffe,  
 sondern schaut nur hinauf in die Höh.  
 (**deshalb**) verschlingen die Wellen unvermeidbar  
 am Ende Schiffer und Kahn;

In Nr. 13, dem Wiegenlied von SCHUBERT (*Schlafe, schlafe holder süßer Knabe*), findet sich ein anderer Fall von argumentativer Rede:

Schlafe, schlafe in dem süßen Grabe,  
**Noch** beschützt dich deiner Mutter Arm,  
 Alle Wünsche, alle Habe ...

der nur den einen Schluß erlaubt:

... **aber** nicht mehr lange, **dann** mußt du selber zurechtkommen.

Es ist bemerkenswert, daß die japanische Version dieses *noch* nicht enthält, obwohl sie sich sonst eng am Originalwortlaut orientiert. Auf diesen Fall - er muß untersucht werden - sei hier schon verwiesen.

In der *Forelle* läßt sich eine argumentative (Konsekutiv-) Struktur nachweisen:

<b>So lang</b> dem Wasser Helle,	=	<b>wenn</b> das Wasser trüb ist,
So dacht' ich, nicht gebricht,		
<b>So</b> fängt er die Forelle	=	<b>dann</b> fängt er die Forelle nicht.
Mit seiner Angel nicht.		

Die Übersetzung der *Forelle* vermeidet diese Konsequenz, und auch das wird in den Analysen untersucht.

Auch bei SCHILLER findet man eine solche Konsekutivkonstruktion, in der durch ein etwas 'flexibles' Gedankenspiel Kausalität sichtbar wird: *Weil* er ein holdes Weib hat, darf er jubeln:

Wem der große Wurf gelungen,	=	nur <b>wenn</b> einer das Glück hat,
eines Freundes Freund zu sein;		
wer ein holdes Weib errungen,		
mische seinen Jubel ein!	=	<b>dann</b> kann er er mitjubeln.

Das Sandmännchen bei BRAHMS ist ein besonderer Fall. Es verhält sich nicht nur ausgesprochen grausam, wenn man wörtlich nimmt, was da steht und mit derartiger Struwpeter-Pädagogie nicht einverstanden ist; sein Erzähler gibt auch an, unter welchen Bedingungen es agiert:

**immer wenn** es nur ein Kindchen fand, (das nicht schläft)  
**dann** streut er ihm in die Augen Sand.

Strukturelle Bestandteile dieser Art finden sich in japanischen Liedern *nicht*, auch nicht in versteckter Form. Ähnlich aussehende Konstruktionen, wie die in 31. *Sōshunfu* 「早春賦」 etwa, entpuppen sich als Gedankenspiele, oft im Konjunktiv, die keine wirklich argumentative Rede darstellen:

春と聞かずは 知らでありしを	<b>Wenn</b> ich vom Frühling nicht gehört hätte,
聞けば急かる 胸のおもいを	wäre er mir nicht bewußt, <b>aber</b>
いかにせよとの この頃か	<b>weil</b> ich gehört habe, er komme, bin ich
	erwartungsfroh, und wie soll ich ...

Zwar sind hier *wenn*, ein verstecktes *dann* und ein *weil* beteiligt, aber es handelt sich ganz offensichtlich nicht um argumentative Rede.

Als repräsentativer Vertreter nicht-argumentativer, nicht-schlußfolgernder, nicht-kausaler, nicht-konsekutiver sondern typisch japanischer, *beschreibender* Rede kann die Nr. 42., *Karatachi no hana* 「からたちの花」, gelten:

からたちの花が咲いたよ	Die <i>Karatachi</i> Blumen blühen,
白い白い花が咲いたよ	weiße, weiße Blumen blühen.
からたちのとげはいたいよ	Die Dornen der <i>karatachi</i> tun weh.
青い青い針のとげだよ	Es sind grüne, grüne Dornen.
からたちは畑の垣根よ	Die <i>karatachi</i> sind der Zaun am Feld.
いつもいつもとおる道だよ	Auf diesem Weg gehe ich immer vorbei.
からたちも秋はみのるよ	Die <i>karatachi</i> sind Herbstfrüchte.
まろいまろい金のたまだよ	Runde, runde Goldkugeln.
からたちのそばで泣いたよ	Neben den <i>karatachi</i> habe ich geweint.
みんなみんなやさしかったよ	Sie waren alle, alle so zart.
からたちの花が咲いたよ	Die <i>karatachi</i> [Orangen] Blumen blühen,
白い白い花が咲いたよ	weiße, weiße Blumen blühen.

Kein Warum, Darum oder Weil oder Wegen 'stört' die Bilder, wie es in deutscher Ausdrucksweise oft wie selbstverständlich geschieht (z.B in Nr. 22., Zärtliche Liebe):

**Drum** Gottes Segen über dir,  
Du, meines Lebens Freude.  
Gott schütze dich, erhalt' dich mir,  
Schütz' und erhalt' uns beide.

Argumentation im Sinne von Beweisführung oder Schlußfolgerung - auch Kausalität im Sinn der Beziehung von Ursache und Wirkung: beides ist in japanischen Liedtexten nicht enthalten, weder vom Autor ausgehend noch unter den Protagonisten in seinem Werk. Erkennt ein westlicher Leser sie erst einmal, lenkt diese Diskrepanz, diese Eigenheit japanischen Sprachgebrauchs die Aufmerksamkeit immer wieder auf sich. Daß die Musiktexte die Bestätigung für manche der typischsten Charakteristika der japanischen Redeweise liefern, wird hier schon sichtbar - in seltener Klarheit. *Giron suru* (議論する, argumentieren) heißt der diesen 'Brauch' zusammenfassende Begriff; er ist in Japan begleitet von unangenehmsten Konnotationen.<sup>78</sup>

#### 4.2.6 Weder "Eingeweide" noch "Wollust" noch "Verräter"

Provokation gehört zu den akzeptierten Stilmitteln im Deutschen, wobei das, was man als provokativ bezeichnet, dem Geschmackswandel unterworfen ist, aber letztlich wohl aus individuellem, subjektivem Empfinden seine Definition bezieht. *Nur wer die Sehnsucht* kennt von GOETHE (Musik von BEETHOVEN) ist eines der drastischen Beispiele:

(...)  
 Ach! Der mich liebt und kennt,  
 ist in der Weite.  
 Es schwindelt mir, es brennt  
 mein **Eingeweide**.  
 Nur wer die Sehnsucht kennt,  
 weiß, was ich leide.

In vielen der untersuchten Gesänge finden sich Wörter ähnlicher 'poetischer' Substanz:

Tod, Wollust	<i>Freude schöner Götterfunken</i>
Gewalt, grausen, tot, ächzen	<i>Erkönig</i>
stechen, Weh und Ach	<i>Heidenröslein</i>
tückisch, kaltes Blut, Dieb, betrügen	<i>Forelle</i>
mit wildem Weh, verschlingen	<i>Lorelei</i>
Verräter, feindlich	<i>Ständchen</i>
süßes Grab	<i>Wiegenlied Schubert</i>
Fleisch und Blut, Krankheit, Verfolgung	<i>Ännchen von Tharau</i>

*Eingeweide* und dergleichen bauen deutsche Dichter ohne erkennbare Hemmung in ihre Werke ein. Auch ist nicht überliefert, BEETHOVEN habe bei der Vertonung

solcher Sprache gezögert. Eine Definition dessen, was man davon als unpoetisch, provozierend oder einfach als grobe Wortwahl bezeichnen könnte, wird hier nicht versucht und ist auch nicht notwendig. In Japan gelten *andere* Maßstäbe, nur diese Erkenntnis soll herausgehoben werden. Es sei deswegen auf das gängige Vokabular japanischer Liedtexte verwiesen, im *Untersuchungsmaterial* findet sich ein Querschnitt davon aufgelistet, wo man nur besänftigende Worte finden wird. Wie die deutschen Lieder sich in Rahmenbedingungen zurechtfinden, wo das Besingen von Gedärmen, Verrätern, Blut usw. nicht mit gleicher Nonchalance praktiziert wird, sollte deshalb eines der interessanteren Details dieser Untersuchung sein.

#### 4.2.7 Sentimentalität, Sehnsucht

In *Kindai nihon no shinjō no rekishi* 「近代日本の心情の歴史」 untersuchte MITA MUNESKE anhand von Schlagermusik die sich im Laufe der Zeit wandelnde allgemeine Gefühlslage der Japaner. Seine Ergebnisse sind für die vorliegende Untersuchung weniger aufschlußreich, aber die Prämissen, die er zugrundelegt, sind es. Er schildert in einem Abschnitt unter dem bezeichnenden Titel *bojō* (慕情, sehnsuchtsvolle Liebe), wie sich die Popularität der Liebeslieder, gemessen an ihrer Zahl, zwischen den Jahren *Meiji* 1 (明治1, 1868) und *Shōwa* 38 (昭和38, 1963) im Auf und Ab entwickelte. Was Liebeslieder sind, definiert er nicht, das entscheiden, wie er im Vorwort ausführt, drei Juroren. Sie legen fest, welchem *Motiv* ein Lied zuzuordnen sei. 25 solcher *Motive* listet er auf, eines davon ist die sehnsuchtsvolle Liebe *bojō* (慕情).<sup>79</sup>

Ist von Schlägern die Rede, denkt man, es handle sich um lauter Liebeslieder, doch das trifft nicht unbedingt zu. Von den untersuchten 451 Liedern haben 209 oder 46,3 % die Liebe betreffende Themen, inklusive der Fälle, in denen Liebe sekundäres oder indirektes Thema ist, und damit weniger als die Hälfte. Betrachtet man aber die Entwicklung dieses Anteils über die Jahre (...) dann sieht man eine Tendenz, daß dieser sich in letzter Zeit vergrößert hat (...).

Daß Liebeslieder unter den Schlägern die Hauptströmung darstellen, ist eine Entwicklung, die nach der *Taishō*-Zeit (ab 1926) einsetzte. Natürlich gab es auch davor schon im Volksliedgut genügend Lieder, die die Liebe zum Thema hatten. (...)

Zudem enthielten die Liebe thematisierende Lieder nicht unbedingt Motive von Sehnsucht. Zwar sangen sie auch von Liebe, doch spielten sie noch anfangs der Meiji-Zeit (1868 - 1911) hauptsächlich vor dem Hintergrund des Rotlicht-Milieus, handelten vom Flirten,

Sich-Einschmeicheln, von Scherzen, Eifersucht, vom bloßen Provozieren usw. Mit anderen Worten, es waren fast nur anzügliche Lieder; solche, die von einem Sehnsuchtsgefühl handelten, waren selten.

MITA, S. 80 - 81

Man darf bei der Beurteilung seiner Darstellung nicht aus den Augen verlieren, daß er sogenannte populäre Lieder = *pop music*, untersuchte, von denen man im Deutschen viele als Schnulzen usw. bezeichnen würde. Bezeichnend ist, was er für typische Liebeslieder hält, und an welchen Ausdrücken er zu erkennen glaubt, sie hätten mit Liebe zu tun: <sup>80</sup>

まぼろしの  
影を慕いて 雨に日に  
月にやるせぬ 我が想い  
つつめば燃ゆる 胸の火に  
身は焦がれつつ しのび泣く

わびしさよ  
せめていたみの なぐさめに  
ギターをとりて 爪弾けば  
どこまで時雨 ゆく秋ぞ  
トレモロ  
振音さびし 身は悲し (...)

Nach der Illusion  
einer Silhouette sehne ich mich im Regen, in der Sonne  
unglücklich im Mondenschein meine Gedanken  
versteck' ich sie, dann brennen sie im Feuer meiner Brust  
Mein Leib sehnt sich schluchzt insgeheim

Du Niedergeschlagenheit  
zumindest um den Schmerz zu lindern  
nehm ich die Gitarre und zupf sie  
wie lange muß ich noch weinen der Herbst vergeht  
einsames Tremolo der Leib ist traurig. (...)

MITA, S. 88 / 89

Gegen eine Übersetzung solcher 'Lyrik' sträuben sich Hand und Verstand. Der Text sei ein Gedicht (tatsächlich ist es in der 5-7-5 Form verfaßt) <sup>81</sup> und stelle ein Konglomerat aus Killerphrasen (殺し文句, besonders treffende Ausdrücke) für Liebeslieder dar! Als da seien:

<i>Maboroshi</i> まぼろし	Illusion, Phantasie etc.
<i>Ame</i> 雨	Regen
<i>Tsuki</i> 月	Mond
<i>Omoi</i> 想い	Gedanke, Vorstellung
<i>Mune no hi</i> 胸の火	Feuer in der Brust (Herzschmerz)
<i>Guitar</i> ギター	Gitarre
<i>Shigure</i> 時雨	Herbstregen, Tränen
<i>Aki</i> 秋	Herbst
<i>Kimi</i> 君	du (weibl.)
(...)	(...)
<i>Ai</i> 愛	Liebe

usw.

Die Liste geht noch weiter. Es ist die Qualität dieser konstituierenden Elemente eines Liebesliedes, die, wenn sie die Tendenz korrekt widerspiegeln, ihre Erwähnung hier rechtfertigt. Denn *Sentimentalität* oder sogar *Selbstmitleid* lautet ihr Tenor, und beide sind nicht nur in den Schnulzen wie der hier zitierten, sondern auch in seriöser Liedliteratur zu finden. Diese beiden Zutaten, die in die Tabellen nicht als Variablen aufgenommen wurden, müssen, wenn nicht als typisch, dann doch zumindest als überproportional verbreitet bezeichnet werden, den Befund darf man als gesichert gelten lassen.

Wann ist ein Lied sentimental? Von der Etymologie darf man in der Frage keine Hilfe erhoffen; sie ist ein schlechter Ratgeber, wenn die Bedeutung eines Wortes im *tatsächlichen* Sprachgebrauch zur Diskussion steht. So läßt der Hinweis auf die Abstammung der *Sentimentalität* vom lateinischen *sentire*: fühlen, wahrnehmen, denken, die Konnotation *übertrieben* unberücksichtigt, die dieses Wort heute begleitet. Sentimentale Lieder sind *übertrieben* gefühlsbeladen. Sie unterscheiden sich daher von den rein sehnsuchtsvollen, obwohl die Sehnsucht fürwahr ein Gefühl ist. Der Grat zwischen gefühlvoll und sentimental ist indessen schmal, wie man einräumen muß.

Unter den sehnsuchtsvollen also, und unter denen, die von Trauer, von Erinnerung und Verzweiflung - alles in Beziehung zu *Gefühl* stehende Begriffe - handeln, muß man die japanischen Liebeslieder suchen. Nur selten können sie sich vom Geschmack des Selbstmitleids befreien. In dem *Selbst-* steckt schon der Hinweis auf die von ihnen bevorzugte emotive Sprachfunktion - Tabelle 13 bekräftigte das; fast



alle dort vorgestellten japanischen Lieder enthalten *emotive*, d. h. auf den Sprecher zurückweisende Funktionselemente.

Wie sehen deutsche Lieder unter demselben Blickwinkel aus? Man tut RELLSTAB vielleicht unrecht, aber es ist schwer, in diesem Zusammenhang nicht sofort an das *Ständchen* zu denken:

Flehen, Nacht, Mond, Licht, Klagen, Busen, Sehnen, Liebesschmerz, Herz, Brust

Wie die von MITA aufgezählten, so stehen auch diese deutschen "Killerphrasen" für das typische Liebeslied, jedenfalls das der betrachteten Epoche, vielleicht stehen sie sogar für Sentimentalität. Selbstmitleid ist darin nicht zu erkennen, das Stück ist im Gegenteil stark appellativ, aber es gibt sehr wohl auch klassische deutsche Lieder, die beides sind: sentimental und voll Selbstmitleid; als 'Sorte' scheinen sie indes in Japan weiter verbreitet zu sein.

#### 4.2.8 Wunschdenken

Der Linguist KINDAICHI stellt das Lied *Sonntag* von BRAHMS und eine Übersetzung desselben vor, um daran Merkmale des japanischen Sprachgebrauchs zu beschreiben. (Das Stück wird unter anderem Blickwinkel unter 6.2, *Der Einfluß der Übersetzer*, noch einmal thematisiert werden.) Was im folgenden als Inhaltsangabe des Originals und danach als 'bessere' japanische Version präsentiert wird, hat, man muß es vorweg sagen, mit dem deutschen Original außer ein paar Einzelbausteinen nichts zu tun. Es wird hier zitiert, weil es auch die japanische Vorstellung von einem Liebeslied demonstriert, mitsamt einer Art *Wunschdenken*,<sup>82</sup> das darin häufig durchscheint:

Das Lied *Sonntag* von BRAHMS, wird, wörtlich übersetzt, zu irgend so was wie

Von dem schönen Mädchen vor dem Tor habe ich mich  
verabschiedet, ohne ein Wort zu sagen.  
Die Einsamkeit, weil ich sie nie wiedergesehen habe,  
ein Sonntag der verpaßten Chance.

TAKANO TATSUYUKI hat unter dem Titel '*Oreba yokatta*' (*Hätt' ich sie doch nur gepflückt*) ein Lied daraus gemacht, welches eine Berglilie mit einem Mädchen vergleicht:

Am Bergrücken stand die Lilie unberührt.  
 Vom Menschen entdeckt, der wohl Hand anlegt,  
 vom Wind erfaßt, das Tauwasser heruntertropfend.  
 Hätt' ich sie doch nur gepflückt, doch ich war zu zurückhaltend.

KINDAICHI, *nihonjin no gengo hyōgen*, S. 99 / 100

Unabhängig von der fehlenden Beziehung zum Original gibt es zwischen den beiden hier angebotenen Textversionen eine inhaltliche Differenz, die nicht nebensächlich ist. Der erste Text (von KINDAICHI fälschlich für eine Entsprechung des deutschen Originals gehalten) handelt von einer *bestehenden* Beziehung zwischen einem Mädchen und einem Sprecher. Man kann nur verlassen werden, wenn man vorher zusammen war. Diese *Beziehung*, über deren Ende berichtet wird, ist Teil des Textinhalts. Sie wurde beendet, Trauer spricht aus den Worten. Im zweiten Text (dem des Übersetzers TAKANO) geht es nur um das Gefühl des Sprechers. Eine Beziehung ist nicht enthalten, hat offenbar nie bestanden. Geschildert wird des Sprechers Wunschdenken, auch der Konjunktiv zeigt es - die Blume ahnt nichts von der wie immer gearteten Zuneigung; als Partner spielt sie keine Rolle. Genau das ist eine ausgesprochen typische Konstellation japanischer sogenannter Liebeslieder.

TAKANOS Version versteckt nicht das Gemeinte der (von KINDAICHI für das Original gehaltenen) Vorlage, wie eine metaphorische Ausdrucksweise es erwarten ließe, sondern sie *ignoriert* es. TAKANOS Version ist auch keine Abstraktion der ersten. Seine *Lilie* steht zwar für ein Mädchen, aber eines, das keine Beziehung zum Sprecher hat!

**Fazit**

Die Texte der japanischen Kunstliedwelt sind, unabhängig vom Thema, inhaltlich anders strukturiert als die deutschen; Beispiele hierfür finden sich so zahlreich, daß die Aussage auch in dieser allgemeinen Form gerechtfertigt scheint. Besonders die untergeordnete, unauffällige Rolle der Menschen in den japanischen Texten fällt ins Auge. Auch an dieser Stelle sei aber noch einmal der Hinweis eingerückt, daß die durch die Untersuchung sichtbar gewordenen Tendenzen neutral sind. In ihrer Existenz besteht ihre Relevanz, sie sind weder gut noch schlecht und haben in einer Werteskala keinen Platz.



## **II KULTURSOZIOLOGISCHE GESICHTSPUNKTE**

## Kapitel 5 Fremde Kultur

### Natur oder Kultur?

Unter den denkbaren Einflußfaktoren (nicht nur denen der Importlieder) fallen einem vielleicht zuerst naturgegebene ein, das heißt die physikalischen Lebensumstände, und wie sie Sprache und Lieder prägen. Daß sie Einfluß ausüben, versteht sich fast von selbst; ORTEGA Y GASSET etwa weist in seiner kurzen, unterhaltsamen Schrift zur Übersetzungsproblematik ironisch darauf hin, bei arabischen Wüstenvölkern sei das Vokabular für Kamele um ein Fünftausendfaches größer als im Rest der Welt! <sup>83</sup> Aus ähnlichem Grund erwartet man im Liedgut des Inselvolkes der Japaner das Meer oder die Seevögel in einer wichtigeren Rolle als im deutschen. Mit demselben Argument läßt sich begründen, warum es ein deutscher Dichter war, der die *Lorelei* besang: Der Rhein fließt durch Deutschland. Auf der anderen Seite ist die Frucht *karatachi* 「からたち」 (*Poncirus trifoliata* [lat.] oder dreiblättrige Orange) vor langer Zeit aus China nach Japan gelangt - so heißt darum auch ein bekanntes japanisches Lied, das seine Blüten besingt.

Davon unterscheiden muß man die divergierenden *Vorstellungen* von dem, was Natur *sei*. Offenbar kann man darunter, je nach Fokus, die unterschiedlichsten Dinge zusammenfassen. Die in den Deutungen der Verhältnisse des Landes von vielen japanischen Autoren immer wieder bemühte Naturliebe der Japaner hat deshalb Objekte, die nicht notwendigerweise mit denen anderer Nationen übereinstimmen. Für KALLAND / ASQUITH sind sie gar ein Mythos, wie am Anfang ihrer eingehenden Analyse des Phänomens zum Ausdruck kommt. <sup>84</sup> Sein Einfluß auf Sprachgebrauch und Liedtexte existiert aber, er ist sichtbar etwa an der Diskussion des *Über allen Gipfeln ist Ruh*, das in Kapitel 6.3 erörtert wird. In den populären Tenor von der besonderen japanischen Naturliebe stimmen indessen nicht alle einheimischen Autoren ein. ARAI zum Beispiel nicht, wenn er ganz neutral eine bestimmte Tendenz in der deutschen Sichtweise der Natur zu sehen glaubt. "Dämmernd liegt der Sommerabend...", so fängt die u.a. von BRAHMS vertonte Naturbeschreibung Nr. LXXXV aus dem *Buch der Lieder / Heimkehr* von HEINRICH HEINE an: <sup>85</sup>

Der deutsche Sommer erregt - im Vergleich zu Frühling, Herbst und Winter - der Dichter Phantasie kaum. Der japanische Sommer ist die Jahreszeit, unter dem gleißenden Licht der Sonne, die von leichtbewegtem Jungsein überquellende gesunde Schönheit zu preisen, der Jugend zu huldigen. Darin ist eine Vitalität enthalten, die man aber nicht unbedingt poetisch nennen kann. Was man in Deutschland als die Jahreszeit von Natur und Jugend versteht, das ist der Frühling. Der Sommer in Europa brachte eine beträchtliche Zahl von Kunstwerken hervor, die ein Gefühl stillstehender Bildhaftigkeit enthalten, lustlos, als ob die Zeit stillstünde, (...)

ARAI, S. 21

Keinerlei Zeichen von besonderer oder gar überlegender Naturverbundenheit einer Seite ist in dieser Beschreibung der Verhältnisse enthalten. Allerdings bestätigen die zum *Untersuchungsmaterial* erklärten Lieder manche der Feststellungen ARAIS nicht: In acht japanischen Texten kommt der Frühling vor, in einigen Fällen sogar mehrmals. Dem stehen nur zwei Frühlinge in den deutschen Texten gegenüber. Der Sommer wird in den japanischen nur einmal erwähnt, in den deutschen gar nicht. Daß aber in seinem Land Naturerscheinungen generell gern besungen werden (was noch kein Indiz für Naturliebe zu sein braucht), steht außer Frage. Es läßt sich auch leicht nachweisen: Allein in den Titeln der Stücke des *Untersuchungsmaterials* lautet das Verhältnis der Naturbezeichnungen 13 japanische zu 6 deutschen.

Zu den beliebtesten übersetzten deutschen Liedern darf man das *Heidenröslein*, *Am Brunnen vor dem Tore* und die *Lorelei* zählen. Soweit diese die Natur beschreiben, erfüllen sie offenbar die japanische Erwartung, was auch daran erkennbar ist, daß die Übersetzungen, zumindest auf den ersten Blick, im großen und ganzen der deutschen Vorlage folgen. Wo sich der Ausgangstext einer 'unnatürlichen' Naturbeschreibung hingibt, wird er in der Übersetzung allerdings 'korrigiert', und wo er in seiner Abstraktheit die Beziehung zu 'natürlichen' Erscheinungen nicht mehr erkennen läßt, werden solche hinzugedichtet:

HEINES Lotosblumen, die ihr Schwesterlein erwarten, während Veilchen kichern und kosen, und die Rosen sich "Mährchen" ins Ohr flüstern, werden im übersetzten Text auf Blumen mit 'eigentlichen', 'natürlichen' Eigenschaften und Verhaltensweisen reduziert: Notgedrungen flüstern sie zwar auch und lächeln sogar, vor allem aber duften sie und haben Farben. (Siehe die beiden japanischen Versionen im *Untersuchungsmaterial*.) Fromme Gazellen, die hüpfen und lauschen, werden ignoriert;

hier scheint der Originaltext zuviel der Phantasie oder der Interpretation zu verlangen - die surrealistischen Muster passen nicht mehr in das fremde *Aufnahmeraster*.

Ähnliches vermutet man, wenn die Mutter im *Schlaflied* von SCHUBERT "alle Wünsche, alle Habe liebend und liebevoll" faßt. Um das in einer anderen Sprache auszudrücken, wäre ein Übersetzer gefordert, sich darunter zuerst etwas vorzustellen - ein Vorhaben, an dem schon ein Hörer in der deutschen Muttersprache scheitern kann. So weicht denn die Übersetzung lieber auf eine gewohnte, keinen Anstoß erregende Naturbeschreibung aus: "Der klare Mond beschützt die ganze Nacht den Traum." Das Gebet in Nr. 17, *Leise leise*, das "zur Himmelshalle wallen" soll, und in dem der "Herr" angefleht wird, "uns zu schützen", verwandelt sich in Nr. 18. *Yoru*, in eine schwermütige Szene am Abend an der "Quelle in Wald und Nebel", bei sanft wehendem "Wind zwischen den Bäumen im Mondschein". Das *Lied an die Freude* schließlich erleidet die gravierendste Korrektur: Der philosophische Aufruf, das abstrakte Gebilde *Freude* ins Zentrum der Gedanken zu stellen, bleibt ungehört oder unverstanden - er weicht der Schilderung eines "sonnigen Tages bei Wind und Vogelgezwitscher" - im Schulbuchtext zumindest, verfaßt von einem anerkannten Dichter: IWASA TŌICHIRO (岩佐東一郎, 1905 - 1974), was die Änderungen allerdings nur noch erstaunlicher macht.

Hinter all diesen Änderungsvorgängen darf man kulturelle Gesetze vermuten, die sich im Sprachgebrauch manifestieren, wie anders ließen sie sich sonst rechtfertigen. Die *Kultur* ist ohnehin die interessantere Kandidatin als Einflußfaktor. Kultur soll hier die "Gesamtheit der geistigen und künstlerischen Ausdrucksformen eines Volkes" bezeichnen (siehe die zugrundegelegte Definition in Kapitel 1). Interessanterweise wird eine Trennung von Kultur und Natur in Japan keineswegs von allen Beobachtern als selbstverständlich betrachtet:<sup>86</sup>

It should come as no surprise to find no clear-cut distinction between the concepts of nature and culture in Japan.

ASQUITH / KALLAND, S. 14

Bleibt man angesichts der engen Grenzen des untersuchten Gebietes bei der deutschen Definition und fragt, ob so gesehen die Kultur eine ähnliche Kraft auf die



Sprache und die Gesänge ausübt wie die Natur, dann muß man das bejahen, wenn MORI ARIMASA im folgenden Zitat recht hat, wo er eine Sprache "national" und "ethnisch" nennt: <sup>87</sup>

(...) und eine Sprache ist national oder ethnisch, in ihr kommen alle möglichen Unterscheidungen wie Geschlechtsunterschiede, Alter, Klassenunterschiede, Menschenbeziehungen und anderes mehr (...) zum Ausdruck. Wenn wir diesen Charakter der Sprache in Betracht ziehen, dann wird uns bewußt, daß der Ausgangspunkt unserer Überlegung "Japanisch" und das darin enthaltene "Japan" sein muß.

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band, S.31

Groß ist indes der Rahmen der "ethnischen", "nationalen" Einflüsse, man wird manche Phänomene hier nicht in erschöpfender Tiefe abhandeln können. Im Sinn der Themenstellung aber ihre Existenz zu belegen und sie dann plausibel zu begründen, das ist angestrebt.

### **Thema, Inhalt, Motiv**

Jedes Volk verschweigt einige Dinge, um andere sagen zu können: ORTEGA Y GASSET <sup>88</sup>

Was in Kapitel 4 an Schwerpunkten festgestellt wurde, wurde für die Zwecke dieser Arbeit die *strukturell / inhaltliche* Dimension oder Ebene genannt, denn die einzelnen Phänomene sind zwar Teil des Inhalts, aber sie sind unabhängig vom *Thema*. So spielen Menschen in japanischen Texten eine untergeordnete Rolle; wo sie vorkommen, sprechen und handeln sie nicht etc. - was auch immer das Thema des Stückes sein mag. *Thema* und der *Inhalt* sind eng verbunden; sie stellen aber eine andere Dimension des Textes dar, die man hier - versuchsweise - *thematisch / inhaltlich* nennen oder, einfacher und vielleicht verständlicher, mit *Motiv* <sup>89</sup> bezeichnen kann, ein Begriff, der (nicht nur, aber auch) dafür steht, worum es in einem Lied ganz oder teilweise geht. War der Blick in Kapitel 4 auf die japanischen Texte gerichtet und mit der Frage verbunden, was sie im Unterschied zu den deutschen kennzeichne, so wird er nun, bei der Untersuchung der *Motive*, aus umgekehrter Richtung, auf die deutschen Lieder geworfen. Wie sich die Motive tendenziell unterscheiden können, wird am Beispiel zweier Wiegenlieder deutlich:

*Guten Abend gut' Nacht* von BRAHMS ist eines der bekanntesten Stücke dieses 'Genres' im deutschsprachigen Raum. Obwohl kein Kirchenlied, enthält es doch christlich - religiöse Motive.

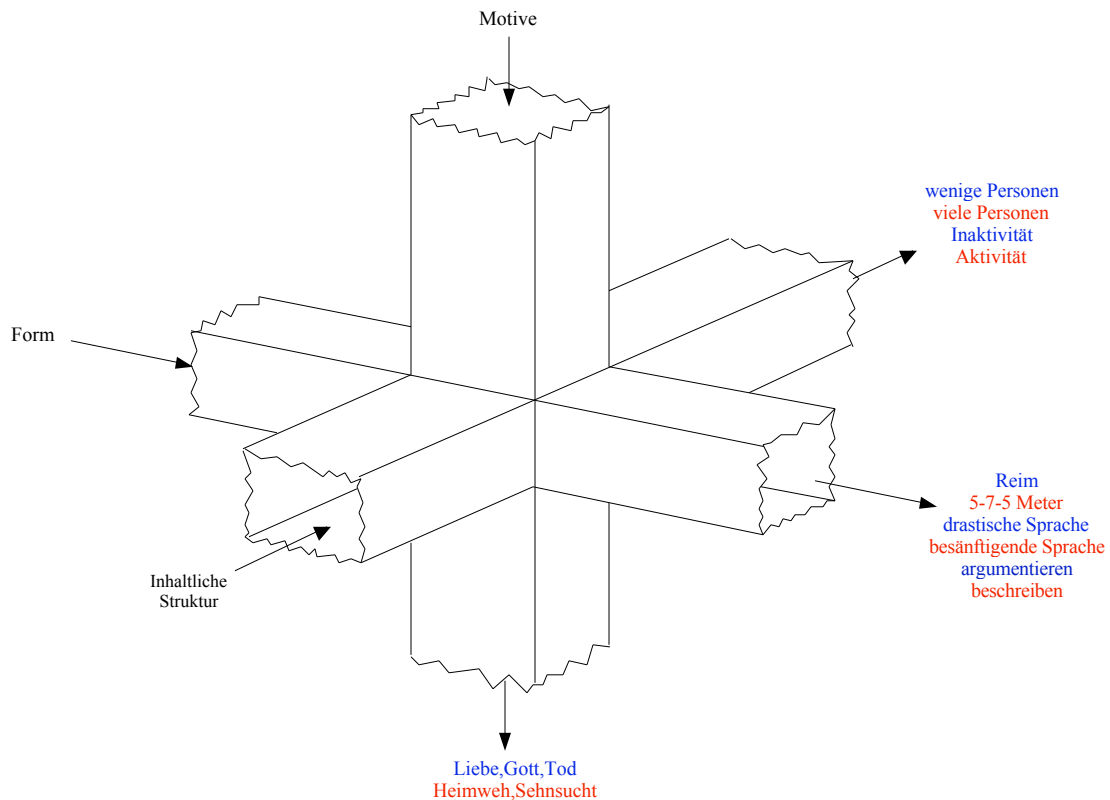
Guten Abend, gut' Nacht  
mit Rosen bedacht,  
(...) wenn Gott will, (...) von Englein bewacht, (...) Christkindleins Baum, (...) im Traum's  
Paradies (...).

Obwohl auch im folgenden Stück vom Beten die Rede ist - es handelt sich um eins der bekanntesten japanischen Wiegenlieder - beinhaltet die Nr. 41. *Chūgoku chihō no komori uta* 「中国地方の子守唄」, ganz andere Motive:

(...)	<i>Inhaltsangabe</i>
ねんねこ しゃっしやりませ	Schlafe Kindchen, schlaf doch.
きょうは二十五日さ	Heut bist du 25 Tage alt.
あすはこの子の ねんころろん	Morgen geh'n wir mit dem Kind, schlafe, schlafe
宮詣り	zum Schrein
ねんころろん ねんころろん	Schlafe, schlafe; schlafe, schlafe.
宮へ詣ったとき	Wenn wir zum Schrein kommen,
なんとゆうて 拝むさ	wofür wirst du beten?
一生この子の ねんころろん	Auf deines Lebens, schlafe, schlafe
まめなよに	Wohl.
ねんころろん ねんころろん	Schlafe, schlafe; schlafe, schlafe.

Kein Wille Gottes, kein Paradies, einfach diesseitiges Glück wird besungen. Von westlichem Religionsverständnis geprägte Leser würden vielleicht sogar urteilen, in diesem Schlaflied komme überhaupt kein religiöses Motiv vor, obwohl der Text davon spricht, zum Schrein zu gehen und zu beten. Hier kommen Unterschiede zum Ausdruck, besser und deutlicher vielleicht als in umfangreichen theoretischen Erläuterungen.<sup>90</sup> Mit *Religion* ist eines von drei typischen kulturbezogenen *Motiven* deutscher Lieder benannt, die beiden anderen, auf die sich diese Arbeit konzentriert, sind *Liebe* und *Tod*.

Nur als optische Stütze und ohne den Anspruch theoretischer Beweiskraft zeigt das folgende Schema die *Motive* in der Kreuzung der Betrachtungsebenen:



Damit soll visuell erkennbar gemacht werden, wie Motive besungen werden können, die möglicherweise in einer anderen Kultur nicht gelten, unter Verwendung von Vokabular, das woanders möglicherweise nicht akzeptabel ist, und inhaltlich-struktureller Bestandteile, die nur auf einer Seite als angemessen empfunden werden usw.

Eine Verwandtschaft zwischen Reden und Singen ist in dieser Arbeit unter Berufung auf ROUSSEAU<sup>91</sup> vorausgesetzt, auch das ganz oben vorangestellte Motto von ORTEGA als wahr: Man besingt manche Dinge (Motive) *hier* nicht, weil man über manche Dinge *hier* nicht spricht. *Dort* mögen es andere Dinge sein, über die man nicht spricht und darum auch nicht singt. Mit Sanktionen belegte *Tabus*, die in der kulturübergreifenden Forschung eine vieldiskutierte Rolle spielen, fallen einem unmittelbar ein.<sup>92</sup> Noch wichtiger scheinen solche Dinge zu sein wie die von dem Sozialpsychologen MINAMI HIROSHI (南博) unten zitierten, die auszusprechen *unüblich* oder *peinlich* ist oder auf andere Weise *verpönt*, die aber nicht unbedingt mit Sanktionen belegt sind:<sup>93</sup>

(...) wenn im Alltagsgespräch jemand Worte verwenden würde wie "ich bin glücklich" oder "ich bin doch glücklich", hörte sich das ausgesprochen gestelzt oder gespielt an.

MINAMI, S. 41

Daß bestimmte Ausdrücke, die aus der zivilisierten Rede verbannt sind, erst recht auch im Lied fehlen, darf man als eine zwangsläufige Erscheinung vermuten.<sup>94</sup>

Liedtexte werden, wie mehrfach dargelegt, in der vorgelegten Arbeit 'verdächtigt', in ihren Beispielen des Sprachgebrauchs Hinweise auf sozial-psychologische, historische, religiöse usw. Gegebenheiten des räumlichen oder zeitlichen Rahmens ihrer Entstehung zu enthalten. Nicht zufällig greifen Autoren entfernter Fachgebiete so wie MINAMI<sup>95</sup> zur Besprechung nicht-musikalischer Themen auf Gesangstexte zurück:<sup>96</sup>

Untersucht man zum Beispiel das Vokabular japanischer Schlager, dann findet man selbst heute, nach dem Zweiten Weltkrieg, noch, daß von den gewöhnlichen Substantiven 'Tränen' das meistgebrauchte ist, daß von den Verben 'weinen' am häufigsten verwendet wird und, vernachlässigt man einmal 'süß, liebenswert', von den Adjektiven 'traurig', 'bedrückend', 'sehnsuchtsvoll', 'einsam', die häufigsten sind.

MINAMI, S. 59

## **Liebe, Gott und Tod**

Diese drei Stichworte stehen stellvertretend für benannte, ausgesprochene (Ggs.: implizierte, konnotative) *Motive*, die für Deutschlands Lyrik als typisch gelten können, in Japans Lyrik aber selten sind. Die folgenden Tabellen 14 - 16 stellen dar, *wie oft* diese Motive in den Liedern des hier verwendeten *Untersuchungsmaterials* erscheinen.

**Tabelle 14**

Vokabular Liebe, Gott, Tod: Vergleich					
Original deutsche Lieder					Summen deutsch
				Tod	
				Gott	
		Liebe			
1	Der Erlkönig	1		1	2
3	Heidenröslein				0
5	Der Lindenbaum	0		2	2
7	Ständchen	3			3
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)			1	1
11	Auf den Flügeln des Gesanges	2			2
13	Wiegenlied Schubert D 498	3		1	4
15	Die Forelle				0
17	Leise, leise [Freischütz, Weber]		1		1
19	An die Freude		4	1	5
21	Im wunderschönen Monat Mai	1			1
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	2	2		4
23	An die Musik	1			1
24	Adelaide			1	1
25	Frühlingsglaube				0
26	In stiller Nacht				0
27	Mignon	1			1
28	Nun ruhen alle Wälder		2		2
29	Dem Schutzengel	3	1	3	7
30	Ännchen von Tharau	2			2
	Summen	19	10	10	39

Tabelle 15

Vokabular Liebe, Gott, Tod: Vergleich					
Original japanische Lieder					Summen japanisch
				Tod	
		Liebe	Gott		
31	<i>Sôshunfu</i> 「早春賦」				0
32	<i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」				0
33	<i>Hana</i> 「花」				0
34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」				0
35	<i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」				0
36	<i>Kono michi</i> 「この道」				0
37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」				0
38	<i>Defune</i> 「出船」				0
39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」				0
40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」				0
41	<i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」				0
42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」				0
43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」				0
44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」				0
45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」				0
46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」				0
47	<i>Furusato</i> 「故郷」				0
48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」				0
49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]		1		1
50	<i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」				0
Summen		0	1	0	1

Vergleich					Summen japanisch	Summen deutsch
Summe original deutsche Lieder		19	10	10		39
Summe original japanische Lieder		0	1	0	1	

Wie Tabelle 14 zeigt, wären deutsche Lieder ohne *Liebe*, *Gott* oder *Tod* nachgerade ihrer Existenzgrundlage beraubt. Aus Tabelle 15 spricht der Gegensatz: In japanischen Liedern existieren diese Motive so gut wie nicht. Aus Nr. 16 ist ersichtlich, wie im Verhältnis von deutschem *Original* zu dessen japanischer (übersetzter, nachgedichteter) *Version* die Tendenz bestehen bleibt:

**Tabelle 16**

Vokabular Liebe, Gott, Tod: Vergleich						
Original deutsche Lieder vs. japanische Version					Summen japanisch	Summen deutsch
		Liebe	Gott	Tod		
1	Der Erlkönig	1		1		2
2	<i>Maô</i> 「魔王」 [Satan, Teufel]			1	1	
3	Heidenröslein					0
4	<i>No naka no bara</i> 「野なかの薔薇」 [Heidenröslein]				0	
5	Der Lindenbaum			2		2
6	<i>Bodaiju</i> 「菩提樹」 [Der Lindenbaum]				0	
7	Ständchen (Schubert)	2				2
8	<i>Serenade</i> 「セレナーデ」 [Ständchen]	1			1	
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)			1		1
10	<i>Lorelei</i> 「ローレライ」			1	1	
11	Auf den Flügeln des Gesanges	2				2
12	<i>Uta no Tsubasa ni</i> 歌の翼に [A. d. Flügeln]		1		1	
13	Wiegenlied Schubert D 498	3		1		4
14	<i>Umashi yume</i> 「美し夢」 [Schubert D 498]				0	
15	Die Forelle					0
16	<i>Masu</i> 「ます」 (鱒) [Die Forelle]				0	
17	Leise, leise [Freischütz, Weber]		1			1
18	<i>Yoru</i> 「夜」 [Abend ( <i>Leise, leise</i> )]				0	
19	An die Freude		4	1		5
20	<i>Yorokobi no uta</i> 「喜びの歌」 [An die Freude]				0	
Summe original deutsche Lieder		8	5	6		19
Summe original japanische Lieder		1	1	2	4	

Das Vokabular deutscher Originale enthält wesentlich häufiger Hinweise auf *Liebe*, *Gott* oder *Tod* als das ihrer japanischen Vertreter. Man muß daraus schließen, die *motivischen* Elemente deutscher Lieder würden von den japanischen Übersetzern oder Dichtern an die lokalen Verhältnisse *angepaßt*.

Das ist genau die Tendenz, die sich auch an den *strukturell-inhaltlichen* Elementen in Kapitel 4 feststellen ließ. Darum darf man versuchsweise verallgemeinern, nicht nur die Originale, sondern auch diejenigen japanischen Texte, die auf Übersetzungen oder Nachdichtungen basieren, enthielten tendenziell andere inhaltliche Elemente und sie besängen tendenziell andere Motive.



## 5.1 Liebe im Text

ŌKI ATSUO, der Mitautor der japanischen *Erlkönig* Version, war auch der Verfasser der Anthologie *Tansaishō* 「淡彩抄」. Einer seiner Titel dort lautet *Awa* 「泡」 (*Schaum*).

	<i>Inhaltsangabe</i>
シトロンの泡の消ゆるを	Durch das Schwinden des Schaums der Limonade
透し見て きみさりげなし	hindurch blickend bist du entspannt
秋の日のこひの淡けさ	Das Seichte meiner Liebe wie die eines Herbsttages
すずかけの落葉しきりに	Laub einer Platane fällt so nach und nach

Zum Kunstgehalt wird Kapitel 8 Stellung nehmen und u. a. dieses Werk als Beispiel heranziehen. Doch schon zum nackten Inhalt, ohne die Kunst zu berücksichtigen, braucht der unbedarfte westliche Leser wahrscheinlich Hilfe. Sie wurde gefunden in einem der wenigen japanischen Werke, die ausdrücklich und schon im Titel die Analyse von Kunstliedern versprechen. Bei dem zitierten handle sich um ein Liebeslied: <sup>97</sup>

Das erste Stück "*Awa*" besingt innerhalb des ruhigen Maßes einer 5-7-Stimmung eine etwas flüchtige 'Erwachsenenliebe'.

(...) Die "*kimi*" genannte Frau sitzt, ihr Limonadenglas vor sich. Irgendwo, in einer modischen Cafeteria, am frühen Nachmittag etwa.

Das ist das Gedicht (Lied) eines Mannes, der zwar von der Frau angezogen ist, sich ihr ohne jedoch in heißer Liebe entbrannt zu sein mit einem Anflug von Lächeln zuwendet. Auch die Frau zollt dem Stocken des Gesprächs oder dem Gesichtsausdruck des Partners keine besondere Aufmerksamkeit, in einer Atmosphäre ruhiger Zuneigung, eine entspannte Erscheinung ----- natürlich ist sie dem Mann zugetan (oder liebt ihn), doch ohne ihm verfallen zu sein, und sie empfindet in dem Maß der dieses Gefühl bestätigenden gegenseitigen Intimität eine innere Zufriedenheit.

Der Blick der Frau wandert umher, der Mann folgt ihm stumm, aber der Blick vermittelt ihm nicht Liebe, sondern blickt durch das Schwinden des Schaumes der Limonade. Aus der Sicht des Mannes sind diese Blicke unbeteiligt. Die in ihnen enthaltenen Gefühle der Frau, der auch irgendwie bewußt ist, daß der Mann von den Blicken angezogen wird, sind durch "*kimi sarigenashi* bist du unberührt" ausgedrückt.

Das "*no*" in "*aki no hi no*" stellt einen metaphorischen Gebrauch dar: "wie (ein Herbsttag)". Man kann sich die in dem Gedicht ausgedrückte Jahreszeit als Spätherbst vorstellen, da die nächste Zeile die Phrase "*Suzukake no ochiba shikirini* viel fallendes Suzukakelaub" enthält. Doch diese Bedeutung der Jahreszeit und, als Metapher, die spätherbstliche, nicht mehr heiße, kühl gewordene, klare Sonne, sind mit einer damit die eigene, flüchtige Liebe in Beziehung setzenden, versinnbildlichenden Technik verbunden.

HATANAKA, S. 96

Merkt man als westlicher Leser nach der Lektüre der oben vorgestellten Inhaltsangabe, daß es sich um das Motiv einer *Erwachsenenliebe* handelt? *Liebt* sich überhaupt hier jemand? Erkennt man es, wenn man die Analyse gelesen hat?

Einer Auswahl von Wörterbüchern <sup>98</sup> der deutschen Sprache zufolge ist unter *Liebe* zu verstehen:

innige Zuneigung; geschlechtsgebundene Gefühlsbeziehung, Gefälligkeit; Erbarmen; Lust, Freude ... (*Mackensen*)

die starken Gefühle der Zuneigung zu j-m, der zur eigenen Familie gehört od. den man sehr schätzt... (*Langenscheidt*)

I (unz; i.w. S.) starke Zuneigung, starkes Gefühl des Hingezogeneins, opferbereite Gefühlsbindung (...) starke geschlechtsgebundene, opferbereite Gefühlsbeziehung; Ggs Haß; heftiger Drang, heftiges Verlangen (...) (*Wahrig*)

*Zuneigung* und *Gefühl* heißen die gemeinsamen Nenner in der breiten Palette der Auswahl; auch *Beziehung* kann man herauslesen. Ein starkes *Gefühl* der *Zuneigung* in einer *Beziehung* also ist mit *Liebe* in Deutschland gemeint. Das jedoch meinen Japaner ganz offenbar nicht, wenn sie von Liebe reden. Sie haben nicht einmal ein der *Zuneigung* wirklich entsprechendes Wort in ihrer Sprache.

Alle hier gemachten Bemerkungen sind, um einen Hinweis der Anfangskapitel zu wiederholen, neutral. Es geht um die Darstellung der Gegebenheiten; eine Wertung ist im Gesagten weder enthalten noch beabsichtigt. Japanische Liebe ist von anderer Gestalt und Qualität, darauf weisen in der Folge *japanische* Autoren hin. Die Lieder bestätigen ihr Verdikt! Um die Essenz der folgenden Ausführungen zu verdeutlichen, stellt sich dieses Ergebnis *gewollt provokativ* an den Anfang.

### 5.1.1 Das *Konzept* Liebe

Dem Urteil über das (japanische) *Konzept* Liebe legen die folgenden Seiten die Sicht des Übersetzungswissenschaftlers YANABU AKIRA (柳父章) zugrunde. Seine Darstellung der Verhältnisse ist so aufschlußreich, daß es angezeigt schien, sie ungekürzt und übersetzt in den Fußnoten <sup>99</sup> wiederzugeben. Vor allem zwei der darin enthaltenen Feststellungen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich:

1. In Japan habe es damals den Sachverhalt 事がら = *love*, oder *ren ai* (恋愛) nicht gegeben: つまり、それまでの日本には、「恋愛」というものはなかったのである。

Damals ("vor etwa einem Jahrhundert"), das heißt etwa zur Zeit der *Meiji* Restauration, also um 1870.

2. Die Schriftzeichen für *ren ai* (恋愛) seien "an schmutzigen Assoziationen reich": 此の不潔の連アソシエーション感とに富める日本通俗の文字。  
(S. 90).

Zwar zitiert YANABU unter 2. die Ansicht eines anderen Autors, die des einflußreichen 'Erziehers' und Literaturkritikers IWAMOTO YOSHIHARU [ZENJI] (巖本善治, 1863 - 1942), doch die Tatsache, daß es überhaupt ernstzunehmende Leute gab, für die das Wort oder die Schriftzeichen einen solch negativen Geschmack enthielten, ist für sich schon bemerkenswert. Hier keinen Zusammenhang zu sehen zu den vielen nicht-übersetzten deutschen Liebesliedern ist schwer. Einen solchen nachzuweisen werden im folgenden mehrere Beispiele angeführt. Ihnen wohnt zwar Überzeugungskraft inne, gleichzeitig sei aber noch einmal an den Hinweis in Kapitel 1 erinnert, wonach das Allgemeine - nicht die Ausnahmen - im Fokus dieser Arbeit stehen. Im Fall der *Liebe in den Liedern* scheint er besonders angebracht.

In Deutschland ist es HEINRICH HEINE, der als Textdichter für Liebeslieder schlechthin gilt. Sechzehn seiner Stücke aus seinem *Buch der Lieder* hat ROBERT SCHUMANN in *Dichterliebe* vertont.<sup>100</sup> Dreizehn davon handeln ganz offen von der *Liebe*. In elf dieser Werke kommt irgendeine ausgesprochene Form von *Liebe* vor. Keines davon existiert in einer (im Sinne der hier angelegten Maßstäbe 'offiziellen') japanischen Version. In der (verbalisierten) *Liebe* muß sich wohl einer der Faktoren befinden, der über Aufnahme oder nicht in das Repertoire japanischer Gesänge entscheidet.

Man kommt nicht umhin, zuerst zu fragen, was hüben und drüben eigentlich unter *Liebe* verstanden wird. Orientiert man sich an reinen Wortdefinitionen, dann lauert (nicht nur im Fall der *Liebe*) oft die Gefahr des Verirrens in einem Labyrinth, in dem das Gesuchte aus den Augen gerät. Aber auch weitergehende inhaltliche Erklärungen im interkulturellen Vergleich können leicht zu Mißverständnissen führen: In

*Honyakugo seiritsu jijō* erläutert YANABU AKIRA den Begriff *ren ai* (恋愛), so lautet die gängige japanische Entsprechung des englischen *love*. Dabei holt er weit aus und legt wie oben erwähnt dar, der Sachverhalt (事がら), der sich hinter dem englischen Wort verberge, habe früher in Japan gar nicht existiert! Er sei erst über den Umweg westlicher Sprachen in die japanische Kultur eingeführt worden. Wo er die Eigenheiten Japans beschreibt, so auch in dieser Aussage - sie betrifft seine Kultur, belegt YANABU diese plausibel. Wo er aber den westlichen Liebesbegriff gegen den japanischen zu kontrastieren sucht, indem er deutsche Literaturzeugnisse interpretiert, ist seine Diagnose weniger sicher. So scheint ein wichtiger Teil seiner Ausführungen auf dem Sand eines Irrtums zu bauen, der in seinem Verständnis des *Ewig-Weiblichen* bei GOETHE als einer räumlichen Entfernungsangabe besteht.

「永遠の女性」とは、ゲーテが『ファウスト』で語っているように、遠い彼方から男を導く存在である。

Wie GOETHE im "Faust" schon sagt, ist "Das Ewig-Weibliche" ein Wesen, das aus weiter Ferne einen Mann lenkt [führt].

YANABU, *Honyakugo seiritsu jijō*, S. 93

Das im *Faust* gesagt zu haben kann man aus GOETHE'S Tragödie nicht herauslesen. Das *Ewig-Weibliche* mag vieldeutig sein - eine geographische Entfernung enthält der berühmte Ausdruck nicht.<sup>101</sup> Gerade die aber glaubt YANABU entdeckt zu haben, und er 'beweist' damit (und mit dem Muster einiger Rittersagen), das westliche *Love* sei in der Hauptsache ein Sehnen nach einem Mädchen in weiter Ferne! Doch selbst wenn sich ein solches Gefühl im westlichen Liebesbegriff anderswo tatsächlich nachweisen ließe, ihn im wesentlichen darauf zu reduzieren wäre sicher immer noch verfehlt. Zusätzlich interessant wird seine Einschätzung dadurch, daß der Aspekt der Liebe, die über Entfernung wirkt - auch heute noch - ein klassisches Kennzeichen *japanischer Liebe* ist, wie nicht nur das folgende Beispiel eines 'Liebesliedes' überdeutlich zeigt:

**38. Defune** 「出船」 [Ein Schiff sticht in See]

Quelle: *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 33

Text: KATSUTA KŌGETSU (勝田香月)

Musik: SUGIYAMA HASEO (杉山長谷夫)

今鳴る汽笛は 出船の合図

無事で着いたら 便りをくりやれ

暗いさみしい 灯影のもとで

涙ながらに 読もうもの

Das Nebelhorn tönt als Zeichen, daß das Schiff  
in See sticht.

Wenn du heil angekommen bist, schreib mir  
bitte.

Im Dunkeln und einsam im Schein der Lampe  
werde ich ihn weinend lesen.

Die Tendenz bestätigt u.a. auch MITA: Nicht umsonst heißt ein Untertitel in seinem *Kindai nihon no shinjō no rekishi* (S. 80) *kyori no aru ai* 「距離のある愛」, *Liebe aus der Ferne*. Der Trend ist also keineswegs nur in Kunstliedern wie *Defune* spürbar. Sehnsucht, sagt MITA, sei ein anderes Wort für Liebe zu jemandem in weiter Ferne: *bojō* (慕情)! Diese Ferne kennzeichnet für ihn das japanische Liebeslied überhaupt; sehnsüchtige Liebe sei per Definition eine, die Entfernung einschließe: <sup>102</sup>

Voraussetzung für *bojō* 慕情 ist ein Gefühl von Entfernung, und es gibt in der Welt der Schlager zwei wichtige Faktoren, die als gesellschaftliche Grundlage dieses Gefühl der Entfernung hervorrufen. Und zwar besteht der eine in der realen Existenz der räumlichen Entfernung zwischen Heimat und Ferne, als Folge der Bevölkerungsmobilität in Richtung solcher Großstädte wie Tōkyō; die andere besteht in der Realität der "statusmäßigen" Entfremdung aufgrund von vielfältiger klassen- oder schichtmäßiger Diskriminierung.

MITA, S. 93

Alle Beobachtungen bestätigen: Er hat recht, und fast scheint es, als sei YANABU das unterlaufen, was FREUD *Projektion* nannte, indem er in der westlichen *Liebe* den Faktor Entfernung 'erkannte'. Falls man den Punkt überhaupt in verallgemeinerter Form darstellen kann, das Sehnen nach einem Mädchen in weiter Ferne ist eine *japanische* Besonderheit, keine deutsche!

In den Liebesliedern des Landes muß jedenfalls doch ein (möglicherweise vom Westen unterschiedliches) Konzept von *Liebe* enthalten sein, wenn man MITA glaubt. <sup>103</sup> Er spricht nämlich von Liebesliedern (恋愛の歌), auch wenn er dann fast nur Texte zitiert, in denen *Liebe* gar nicht erwähnt wird. Generell wirkt das in diesen 'Liebesliedern' zum Ausdruck gebrachte Gefühl auf westliche Leser auf eine schwer zu beschreibende Art fremd, möglicherweise deshalb, weil in ihnen der Blick meist einseitig gerichtet ist, d. h. selten der Gedanke *Zweisamkeit* erscheint, und das Objekt der Liebe (im Westen wäre es der Partner, der oder die Geliebte usw.) wie hinter einer Milchglasscheibe versteckt eine untergeordnete Rolle spielt.

Ein Grund für die fehlende Schilderung der *Liebe* mit Blick auf den anderen, auf das *Du*, so, wie sie im Westen verstanden wird, muß in Anlehnung an YANABUS Verdikt darin bestehen, daß es ein solches Konzept nicht gibt (gab). Nicht nur das Beispiel *Awa* oben, auch alle Stücke in der Sammlung des *Untersuchungsmaterials* sind geeignet, ihn in dem Punkt zu bestätigen. Nur selten wird man mit so großer Deutlichkeit auf im Westen und Osten unterschiedliche Aufnahmeraster aufmerksam gemacht wie im Fall des Konzeptes *Liebe*.

### 5.1.2 Das Wort Liebe

War es beim *Konzept* der Liebe der Übersetzungswissenschaftler YANABU, dessen Gedanken dem Kapitel die Richtung diktierten, so orientiert sich der folgende Abschnitt, er hat die *sprachliche Repräsentation* der *Liebe* zum Inhalt, in wesentlichen Teilen an den Thesen des Soziolinguisten SUZUKI TAKAO.

Wohl jeder Beobachter kann, sei es auch verallgemeinernd, konstatieren: Japaner unterhalten sich über andere Dinge als die Menschen des Westens. Was letztere bei jeder Gelegenheit zum Thema machen, wird in Japan nicht Gesprächsstoff: Politik, Religion usw. Auf ganz ähnliche Weise ist *ich liebe dich!* ein Satz, den man auf japanisch nicht hören wird. Nach der oben gegebenen Definition ist im Westen mit *Liebe* etwa das gemeint, was K. F. [KARL FRIEDRICH WILHELM] HERROSEE (1753 - 1821) verfaßte und BEETHOVEN in einem berühmten Lied vertonte:

Ich liebe dich, so wie du mich,  
Am Abend und am Morgen,  
Noch war kein Tag, wo du und ich  
Nicht teilten unsre Sorgen. (...)

Der rein formelle Gebrauch des Wortes *Liebe*, wie etwa der im *Lindenbaum*:

Ich schnitt in seine Rinde so manches *liebe* Wort

oder auch so, wie die *Liebe* im *Erlkönig* von GOETHE / SCHUBERT vorkommt:

Du *liebes* Kind, komm geh' mit mir

war nicht die *Liebe*, die HERROSEE meinte. Er meinte das, was man in der englischsprachigen Welt mit *romantic love* bezeichnet. Wahrscheinlich gehört das Zwei-

deutige, das im *Erlkönig* als eine Form der Liebe erscheint, auch nicht dazu:

Ich *liebe* dich, mich reizt deine schöne Gestalt -

Die japanische Übersetzung des *Erlkönigs* vermeidet das Wort. Legitim, möchte man nach allem bisher Gesagten anmerken - denn hat GOETHE an der Stelle nicht viel eher das *gemeint*, was die japanische Übersetzung ausdrückt?

かわいやいい子じゃのう坊や  
じたばたしてもさらってゆくぞ

Mein süßer guter Junge,  
auch wenn du dich wehrst, ich  
entführe dich doch!

Hat *Liebe* in dieser Phrase also mit Recht nichts zu suchen? Hier gehen die Ansichten der Analysten bereits auseinander.<sup>104</sup> Bei genauem Hinsehen findet sich der aus der eigentlichen Liebe abgeleitete Gebrauch auch in der japanischen Sprache (und im japanischen *Erlkönig*): In *kawai* (かわい) ist die Liebe *ai* (愛) enthalten, man muß das Wort nur ausschreiben: 可愛い. Das Beispiel ist erstaunlich, weil die in dem Wort verwendeten Schriftzeichen sogenannte *ateji* (当て字) sind, also eine nachträglich dem Wort zugeordnete phonetische Entsprechung ohne etymologische Beziehung. Doch muß der erste, der das Wort mit *kanji* so schrieb, bewußt die *Liebe* auf das in *kawai* enthaltene Gefühl *angewandt* (当てた!) haben. Trotz dieser in gewisser Weise als Parallele zu deutschem Sprachgebrauch wirkenden Beispiele 'uneigentlicher Liebe' tauchen Manifestationen davon in den japanischen Texten selten auf, und solche 'richtiger', 'eigentlicher' Liebe noch seltener.

Wenn man hier einwendet, man könne die Liebe auch besingen, ohne sie beim Namen zu nennen, hätte man den unterschiedlichen Sprachgebrauch ja bestätigt, denn deutsche Liebeslieder tun ihr Gefühl in der Regel laut kund!<sup>105</sup> Ein Liebeslied, welches seinen Inhalt derart verbrämt, wie es *Awa* 「泡」 oben zeigte, wäre im Westen schwer vorstellbar. Der Westen glaubt an die Kraft der Worte; seine Liebe deutlich hörbar zu verkünden gilt im gesamten westlichen Sprachraum nicht nur als angemessen, sondern als wünschenswert. Immerhin enthält der Text *Awa* den Begriff *Liebe*, also muß es eine Vorstellung davon geben. Auch wenn diese nicht mit der westlichen übereinstimmt, fällt auf, wie selten sie in den Liedern verbalisiert erscheint.

KINOSHITA JUNJI (木下順二) gibt einen Hinweis. Er rät nämlich - zur Wahrung eines angemessenen Sprachgebrauchs - die *Liebe* überhaupt nicht zu erwähnen. Der Autor u.a. des *Yūzuru* 「夕鶴」 hat einen großen Namen, sich auch mehrfach zu sprachlichen Belangen geäußert, er gilt als feiner Stilist. In dem folgenden Ausschnitt aus seinem Beitrag zu einer vom Iwanami Verlag herausgegebenen Serie über Philosophie geht es ihm um die Tendenz, daß z. B. in England Teile von SHAKESPEARES Vokabular zum Alltagsbestand der Sprache habe werden können, während in seiner (KINOSHITAS) Heimat das traditionelle, überkommene Sprachgut mißachtet, billiges neues Vokabular dagegen kritiklos eingeführt werde. Als Bühnenautor hatte er einen geschärften Blick für Situation und Kontext, unter deren Berücksichtigung nur sinnvoll über Sprachgebrauch geredet werden kann. Er legt den Finger in erfrischend ironischem Stil und ohne nationalistischen Beigeschmack nicht nur auf das *I love you*, sondern auf das damit verbundene (westliche) Verhalten als Ganzes.<sup>106</sup>

Bekanntlich wirken Liebeszenen der Ausländer viel aktiver als solche von Japanern, sie sind viel ausdrucksstärker: Es fängt so an, daß ein Paar, Mann und Frau, auf einer Bank sitzt oder nur rumsteht, auf jeden Fall aber nicht flach auf einem *Tatami* sitzt. Das heißt, wenn sie einander näherrücken wollen, machen sie von beiden Beinen Gebrauch und rücken sich frei näher, und wenn sie sich umarmen wollen, dann machen sie von beiden Armen Gebrauch und umarmen sich frei. Auch die bei der Gelegenheit ausgestoßenen Worte sind äußerst expressiv, und die kürzestprägnante Essenz dieser üppigen Ausdruckskraft ist die immens populäre, aus gerade mal drei Worten bestehende Zeile "*I love you*", die man leider ins Japanische nicht übersetzen kann. "*I love you*" kann man nicht übersetzen. Ein '*Watashi wa anata wo ai shimasu*' ist kein richtiges Japanisch, sondern sozusagen ein europäischer Kontext im Übersetzermodus. Eine umständliche, indirekte Ausdrucksweise wäre richtiges Japanisch. (Oder, wie ich oben als Beispiel anführte, "ein Ausdruck, ohne sich auszudrücken", was im Nichts-Sagen, Nichts-Reden besteht.) Etwas von anderer Art als jene kurze, prägnante war immer die richtige Ausdrucksweise im Japanischen.

KINOSHITA, S. 248 / 249

Der Sprachforscher KINDAICHI HARUHIKO (金田一春彦) zitiert ein Beispiel, das in die gleiche Kerbe schlägt:<sup>107</sup>

Unter den Übersetzern der *Meiji*-Ära gab es einen namens FUTABATEI SHIMEI (二葉亭四迷). Dieser Mann hat die Werke der russischen Literatur, eins nach dem anderen, ins Japanische übersetzt, und die Geschichte handelt von der Übersetzung eines Werkes von TURGENEW, ich weiß nicht mehr, welches. Da kam also die Szene, bei der die Liebe ihren Höhepunkt erreichte. Der Mann sagte "*I love you*", und die Frau antwortete auch "*I love you*". Diese Stelle zu übertragen brachte ihn plötzlich in enorme Schwierigkeiten.



Wenn ein Mann "I love you" geantwortet hätte, wäre es einfach gewesen, "ich mag dich" oder so ähnlich hätte er sagen können. Aber als Frau? Für Sie, die jungen Frauen von heute, wäre das kein Thema, aber damals hätten Sie nicht 'ich mag dich' gesagt. Sie hätten es nicht sagen können. Hätte eine Frau das auch nur einmal ausgesprochen, wäre sie als völlig ungebildet, zum Beispiel als Prostituierte, dagestanden, entlarvt.

Dieser FUTABATEI SHIMEI also hat zwei Tage und zwei Nächte angestrengt über der Frage gebrütet, wie das "I love you" der Frau ins Japanische zu übersetzen sei. Das Ergebnis dieses Nachdenkens wird heute noch als berühmtes Übersetzungsbeispiel tradiert. Kennen Sie es? Es lautet "Jetzt kann ich sterben".

KINDAICHI, *Nihongo to nihon bunka*, S. 221 - 222

Leider nennt die Quelle den Anlaß nicht, aus welchem dieses Zitat entstand; es muß sich um eine aufgezeichnete Rede handeln, das ist verschiedenen Wendungen entnehmbar. Aus dem Grund sollte man sich auch nicht daran stören, daß TURGENEWS Protagonisten englisch reden. *I love you* steht stellvertretend für alle westlichen Sprachen hier. Jeden mit Japan nicht vertrauten westlichen Leser wird die am Schluß angebotene Übersetzung von "I love you" mit "jetzt kann ich sterben" wahrscheinlich in längeres Grübeln versetzen. "Du hast gesagt, daß du mich liebst, das macht mich so glücklich, daß ich jetzt ruhig sterben kann!" So könnte die komplette Bedeutung hinter dem Satzfragment lauten.

In einem durchaus ernsten Werk mit dem Titel *Kotoba to muishiki* 「言葉と無意識」 [*Sprache und das Unbewußte*] schildert MARUYAMA KEIZABURŌ (丸山圭三郎) welch schlechten Ruf beispielsweise seine Schriften unter seinen fachfremden Freunden, mit denen er öfters ausgehe, hätten. Er zitiert einen dieser Freunde: <sup>108</sup>

(...) "Was hat das, was du da so von Saussure oder von Sprache oder so erzählst, eigentlich mit unserem wirklichen Leben zu tun?"

MARUYAMA, S. 194

Und er erklärt die zum Ausdruck gebrachte Einstellung mit einer geringen allgemeinen Wertschätzung von Sprache überhaupt:

(...) für viele Leute sind Wörter wahrscheinlich nichts anderes als Namen für Dinge. (...) Egal, wie oft man "ich liebe dich" sagt, es wird wohl damit enden, daß einem der Partner vorwirft: "Keine Substanz".

MARUYAMA, S. 194

Damit macht er die (in seinen Augen unbedeutende, weil unwirksame) Verbindung

von Sprachgebrauch und *Liebe* deutlich, und er weist zugleich auf einen weiteren wichtigen Einflußfaktor, den Stellenwert der Sprache nämlich, hin.

### 5.1.3 Zum Stellenwert der Rede

In einer Kultur wie der deutschen, in der die Rhetorik als eine Kunst gilt, und in der es selbstverständlich ist, alles zu versprechen, was gedacht werden kann, macht man verbal vor kaum einem Thema halt. Der Sprache werden nahezu unbegrenzte Fähigkeiten zugetraut; selbst für das per Definition freiwilligste aller Gefühle, die Liebe, haben westliche Sprachen einen Imperativ: Liebe mich! sagen sie nicht nur, sondern ihre Sprecher glauben an die Wirkung solcher Rede. Doch während vor allem die jungen Leute in Japan aus Filmen und Schlagern diesen in sich widersprüchlichen Sprachgebrauch kennen - ihn auf japanisch (von Erwachsenen) auch nur ein einziges Mal ausgesprochen zu hören dürfte kaum gelingen.

Viel Fachliteratur hat sich dem Thema verschrieben, das Volk der Japaner messe sprachlichen Äußerungen grundsätzlich weniger Bedeutung bei, als die Menschen des Westens das tun. Den allgemeinen Tenor trifft HAGA in *Nihonjin no hyōgen shinri* 「日本人の表現心理」 [*Die Ausdruckspsyche der Japaner*]: <sup>109</sup>

Auch heute liegt die Basis für das Kommunikationsverhalten der Japaner im "Nicht-Reden", und nicht darin, seinen eigenen Standpunkt "verständlich zu machen, sich durchzusetzen". Wie ich schon sagte, sind Abweichungen beim Verstehen ein Bestandteil der zwischenmenschlichen Kommunikation; man kann sogar sagen, fortgesetztes und sich kumulierendes Mißverständnis sei die menschliche Gesellschaft. Gegenüber dieser Realität strecken Japaner leicht die Waffen; daß sie, wie die Amerikaner und Europäer das tun, andere stundenlang in Beschlag nehmen und sich dem Kampfgeist des "Nicht-Aufgebens, bevor der andere überzeugt ist" verschreiben, kommt selten vor.

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, S. 20/21

Diese Sichtweise kommt auch an anderer Stelle in dieser Arbeit noch zur Sprache, hier soll sie nur die fehlenden oder fremd klingenden Manifestationen der *Liebe* in den Liedern erklären helfen. Der Gedanke, die japanische Redeweise sei anders, gilt mittlerweile fast als Binsenweisheit, auch als Ausländer kann man ihn bestätigen. Allerdings wird von vielen Autoren eine Richtung in ihn hineininterpretiert, die zu dem Schluß mit Allgemeingutstatus führt, Japaner redeten weniger als die Menschen des Westens. Wenn eine objektive Messung dieser Behauptung möglich wäre,

dann müßte sie nach meiner Beobachtung ergeben, daß sie nicht der Wirklichkeit entspricht. Die Ansicht, es sei doch so, wird auch durch in Buchform unterstützte Verbreitung nicht überzeugender.<sup>110</sup> *Chinmoku wa kin* (沈黙は金, Schweigen ist Gold) heißt ein japanisches Sprichwort, dessen Existenz gerne zur Bekräftigung der Ansicht über die Redemenge zitiert wird. Im Deutschen gibt es bekanntlich den Spruch *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold*, sein Nachsatz stimmt mit dem japanischen wörtlich überein. Wenn den Sprichwörtern Beweiskraft innewohnte, müßte in Japan und in Deutschland dieselbe Art von Geringschätzung der Sprache sichtbar sein. Davon kann wohl keine Rede sein. Die Orte, an denen viel geredet wird, mögen unterschiedlich sein, ebenso die Themen. Daß es aber Situationen gibt in Japan, wo man vom Wortschwall geradezu überwältigt wird: in den Kneipen, im Radio, am Telefon ..., ist unbestreitbar. Geradezu atemlos quasseln die privaten Fernsehsender. Die unvermeidlichen Lautsprecherwagen selbst der unbedeutendsten Bürgermeisterwahl sagen zwar wenig, denn es fallen nicht viel mehr als die Worte "Ich heiße Soundso, ich erbitte ihr Wohlgefallen, dankeschön", aber sie reden eben trotzdem, indem sie die Sätze wiederholen, stunden- und tagelang, nur von Schlafpausen bei Nacht unterbrochen. (Auch diese Schilderungen enthalten nota bene keine Kritik, sie versuchen lediglich, neutral den Tatsachen gerecht zu werden.)

Es ist dennoch etwas dran an der Ansicht von der geringen Sprachmenge, allerdings ist *Qualität* das Merkmal des Unterschieds, nicht *Quantität*. SUZUKI TAKAO (鈴木孝夫) trifft in *Tozasareta gengo · nihongo no sekai* 「閉ざされた言語・日本語の世界」 überzeugend die Essenz. Sie läßt sich in vereinfachter Form so lesen:<sup>111</sup>

Man weiß im Westen, daß der Mensch die ganze Wahrheit der Welt nicht kennt, und die Sprache ihr nur ungenügend gerecht wird. Daher versuchen die Menschen des Abendlandes, so genau wie möglich in Worte zu fassen, was sie an Wenigem dennoch zu wissen glauben. Aus dem Grund wird im Westen einer treffenden Ausdrucksweise ein so großer Stellenwert eingeräumt. Rhetorik heißt die dazu gehörende Fertigkeit, sie zu beherrschen gilt als erstrebenswert. Auf der Insel in Fernost glaubt man ebenfalls, daß der Mensch die ganze Welt weder begreift, noch sie mittels

Sprache adäquat ausdrücken kann, zieht aus dieser Einsicht allerdings den gegenteiligen Schluß: Worte können ohnehin immer nur eine Annäherung an das Eigentliche sein, also kann man sich die langen Diskussionen und die geschliffenen Ausdrücke sparen.

Das japanische *Schweigen ist Gold* betrifft also nur die argumentative, die erklärende, diskutierende Rede. Die beschreibende, malende, die introspektive, sentimental klagende, aber auch die nichtssagende, plappernde, können sowohl nach seiner Beschreibung als auch an der Wirklichkeit gemessen nicht gemeint sein.

SUZUKI liefert auch eine Begründung mit: Die Homogenität des japanischen Volkes und eine Reihe sich daraus ergebender Konsequenzen seien für den geringen der Sprache zugestandenen Stellenwert verantwortlich. Das ist wenig überzeugend, damit muß man nicht einverstanden sein. 泥棒侵入禁止！[Dieben ist der Zutritt verboten!] kann man des öfteren bei einer Einfahrt auf dem Schild am Straßenrand lesen, oder 不法駐車は禁止！[gesetzwidriges Parken ist verboten!]. An der verletzten Logik in solcher Sprache stört sich niemand, und es lacht auch niemand. Es müssen tieferliegende Gründe sein, etwa der niedrige Stellenwert des *Rationalen*, so wie LOISKANDL ihn beschreibt,<sup>112</sup> die hinter dem schlechten Ruf der dazugehörigen Redeweise stehen. Den Status quo des Unterschieds hat SUZUKI aber treffend geschildert. Seine Ansicht, wonach die Unzulänglichkeit der Worte auf beiden Seiten erkannt ist, daraus aber gegenteilige Schlüsse gezogen werden, scheint mir nicht nur plausibel, sondern auch neu, grundlegend zu sein und zum ersten Mal so formuliert. Zweifellos verallgemeinert er zu sehr, indem er das Phänomen schildert, als sei es auf alle Lebensbereiche anwendbar. Dabei verliert es bei Allerweltsaussagen schon, wie "morgen ist Sonntag", "das Auto ist kaputt", "mein Freund heißt Fritz" usw. jede Gültigkeit. Solche Dinge können nicht durch das, was er "Verständnis auf der Ebene der Fakten [nicht Worten]" nennt, mitgeteilt werden. Auch seine Beschreibung eben dieses Sachverhalts bedient sich ja der Sprache und könnte anders gar nicht übermittelt werden. Die Industrienation Japan gäbe es nicht, wenn an den vielen entscheidenden Stellen bei Entwicklung, Planung, Produktion, Kontrolle, Vertrieb

usw. nicht ganz genau gesagt worden wäre, worum es geht. Wo SUZUKI jedoch Zwischenmenschliches meint, da überzeugt sein Ansatz und bestätigt auch alle meine Beobachtungen. Was er sagt, entspricht im wesentlichen dem Kommunikationsmodell von PAUL WATZLAWICK,<sup>113</sup> in welchem die Ähnlichkeit zu unterschiedlichen Computersystemen, digitalen und analogen, zur Erklärung menschlicher Verhaltensweisen bemüht wird. Das digitale Kommunikationsverhalten versuche, so besagt es, über Worte eine Beziehung aufzubauen und zu erhalten, während das analoge mit Wellenlängen arbeite, die mehr oder weniger gut übereinstimmen. Für WATZLAWICK ist die *analoge* Beziehungsform (das Anfassen, Sich-in-die-Augen-Sehen, Riechen, Auf-die-Stimme-Achten usw.) ungleich wichtiger als die *digitale*, die bei ihm aus Wörtern, also Sprache, besteht. In SUZUKIS "Verständnis auf der Ebene der Fakten" kann man die geistige Verwandtschaft zu WATZLAWICKS "analoger Beziehungsebene" nicht überhören. Ebenso wenig wie parallel dazu diejenige seiner "westlichen Kommunikationsweise" zu WATZLAWICKS "digitaler Beziehungsebene".<sup>114</sup>

Worte werden der Liebe ohnehin nicht gerecht, also kann man sie sich sparen: So könnte man SUZUKIS Denkmuster auf die Liedertexte übertragen und sich bei deren Analyse auf ihn berufen. Der Zusammenhang zur nicht - oder verklausuliert - ausgesprochenen Liebe in japanischen Liedertexten stellt sich mir als zwingend dar. Die Texte sind auch hier wieder Symptom eines kulturellen Merkmals im Hintergrund, eines der wichtigsten. In der von SUZUKI beschriebenen fehlenden Macht oder des fehlenden Gewichts der Sprache sehe ich einen der gravierendsten Kulturunterschiede zwischen Japan und dem Westen überhaupt.

### **Anstand und Etiquette**

Dieser Unterschied kommt auch auf *indirekte* Weise zur Wirkung, sichtbar in dem, was man die *künstlerische* oder *ästhetische* Gestaltung der Texte nennen kann, wie die Ausführungen unter KUNSTASPEKTE nachzuweisen versuchen. Was als schön in der *Kunst* gilt, wird dort, in Kapitel 8, aufgegriffen werden; an dieser Stelle ist nur als Hinweis eingeschoben, was auf unterschiedliche Weise als schön und

angemessen in der *Gesellschaft* gilt. *Ich liebe dich* klingt vielleicht einfach falsch und unangemessen.

BEETHOVENS / HERROSEES

Ich liebe dich, so wie du mich...

mag als Beispiel dafür gelten, was man in Deutschland unter Liebe versteht, oder wie man Liebe auf deutsch ausdrückt. Westlich-international stieße die Formulierung wahrscheinlich auch auf Zustimmung, im Japanischen aber klänge sie billig, peinlich und würde, versuchte man sich in dieser Form zu artikulieren, als schlechter Stil empfunden. Schuld daran ist ein in der Gesellschaft und in der Kultur geltender Faktor, dem man mit dem Begriff Schönheitsideal nur teilweise nahekommt. Gemeint ist das allgemeine und das auf die Sprache bezogene Gefühl dessen, was sich gehört, was angemessen ist, was anständig ist. Diese Gesetze lassen sich nicht abstrakt begreifen, sie folgen keinem System schlüssiger Regeln, nur die konkrete Erfahrung in der Begegnung mit der Kultur erzeugt ein Verständnis für sie.

Wenn man bedenkt, wie groß die Unterschiede dessen, was man als schön, angemessen und richtig empfindet, schon innerhalb der westlichen Kulturen sein können, dann staunt man weniger über den viel weiteren kulturellen Graben zwischen Japan und Europa. Es wurde schon erwähnt: Kinder in Amerika sagen unbekümmert *daddy, I love you!* und ähnliches - auch mehrmals täglich, wenn es die Situation erfordert! So weit hat sich der Sprachgebrauch in Deutschland nach meiner Beobachtung noch nicht entwickelt, aber eine Tendenz, Amerikanisches nach und nach in unsere Sprache einzuführen, ist unverkennbar; auf lange Sicht droht womöglich sogar ein *Ich-liebe-Dich* zwischen Eltern und Kindern. In Japan wird es wohl etwas länger dauern, bis es soweit ist.

#### 5.1.4 'Deutsche Liebe' in japanischer Version

Nachdem nun aus unterschiedlichen Blickwinkeln sowohl der Gedankeninhalt als auch der Gebrauch des *Wortes Liebe* in Japan betrachtet wurde, kann man an konkreten Fällen die Befunde messen. Die offiziellen Musiklehrbücher für Gymnasien

(高等学校) im Schuljahr 2009 / 2010 enthalten u.a. folgende deutschsprachigen Stücke, die als Liebeslieder bezeichnet werden können: <sup>115</sup>

<i>Ich liebe dich (Zärtliche Liebe)</i>	HERROSEE / FUJITA TAMAŌ 藤田圭雄 / BEETHOVEN
<i>Im wunderschönen Monat Mai</i>	HEINE / SCHUMANN
<i>Auf Flügeln des Gesanges</i>	HEINE / HISANO SHIZUO 久野静夫 / MENDELSSOHN
<i>Ständchen</i>	RELLSTAB / SCHUBERT
<i>Ich liebe dich</i>	ANDERSEN / GRIEG
<i>Der Nußbaum</i>	MOSEN / SCHUMANN
<i>Die Lotosblume</i>	HEINE / KONDŌ SAKUFU 近藤朔風 / SCHUMANN

FUJITA TAMAŌ (藤田圭雄, 1905 - 1999) ist der japanische Textautor von HERROSEE / BEETHOVENS *Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)*. In den Schulbüchern sind neben einer ausführlichen Erklärung des Stückes die Noten für Singstimme und Begleitung enthalten, samt einer analytischen Wort-für-Wort Übersetzung. Die *Liebe* ist dabei wörtlich mit *ai* (愛) angegeben. In FUJITAS *Gesangstext* aber, unter dem deutschen Original den Noten beigelegt, bleibt sie unerwähnt:

Ich liebe dich, so wie du mich,	たがいにわすれず	<i>Inhaltsangabe</i> Vergessen wir gegenseitig nicht
Am Abend und am Morgen, Noch war kein Tag, wo du und ich Nicht teilten unsre Sorgen. (...)	ゆうべにあしたに こころの憂いを いつもわけあい	am Abend und am Morgen die Sorgen des Herzens teilen wir immer (...)

Immerhin *handelt* der japanische Text von *Liebe*, das ist der Stimmung der Inhaltsangabe zu entnehmen, er weiß aber auch zu vermeiden, sie auszusprechen. Die vier, nach japanischem Maßstab eher aufdringlichen Pronomen *ich - dich, du - mich* der ersten Zeile im Deutschen ersetzt FUJITA durch "gegenseitig" und paßt damit den Text auf zweifache Weise an japanische Gepflogenheiten an: indem er erstens die *Liebe* nicht ausspricht und zweitens Pronomen vermeidet.

SCHUMANN'S *Im wunderschönen Monat Mai* ist in denselben Lehrwerken mit einer japanischen Textfassung von HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三, 1897 - 1983) versehen. Die Stelle, an der das deutsche Original von Liebe singt, lautet bei ihm so:

		<i>Inhaltsangabe</i>
Da ist in meinem Herzen	わたしのむねも	Auch meine Brust
die Liebe aufgegangen.	おもいにもえる	im Gefühl entflammt

Auch hier ist nicht-artikulierte Liebe enthalten! Bemerkenswert an dieser Übersetzung ist aber, daß alle drei Pronomen, die das Original enthält,

da ist in meinem Herzen,	わたしのむねも
da hab ich ihr gestanden	わたしもきみに [dir!]

nicht nur ins Japanische übernommen wurden, sondern das *ihr* in ein *du* verwandelt, d. h. die Ebene von der 3. in die 2. Person geändert wurde. Auch in seiner Übersetzung des *Ständchens* (siehe auch das *Untersuchungsmaterial*) hat HORIUCHI weitgehend die Übernahme der Pronomen so praktiziert, wenn auch nicht mit der gleichen Konsequenz. Dadurch entfernt sich dort und auch im vorliegenden Fall die Version vom allgemeinen Trend japanischer Kunstlieder, wie er in Kapitel 4, *Unterscheidungsmerkmale*, offenbar wurde. Darin den Grund dafür zu sehen, daß dieses Stück kaum auf japanisch gesungen wird, bietet sich an, auch wenn sich eine solche Annahme kaum verifizieren lassen wird.

*Auf Flügeln des Gesanges* in der Textversion von HISANO [KUNO] SHIZUO (久野静夫), wie es in der Schulbuchausgabe erscheint, unterscheidet sich von der zweiten in dieser Arbeit als Material verwendeten Version von TSUGAWA SHUICHI (津川主一). Die Liebe auszusprechen indes vermeiden beide.

Das Schulbuch:

		<i>Inhaltsangabe</i>
Dort wollen wir niedersinken	こよいもいこわん	Auch heute abend ruhen [wir]
Unter dem Palmenbaum,	やしのはかげ	Im Schatten der Palme
Und Liebe und Ruhe trinken,	ともにかたりて	zusammen reden,
Und träumen seligen Traum.	たのしゆめみん	und angenehme Träume träumen.

In diesem Fall ist die Liebe im Text nicht erkennbar. "Im Schatten der Palme zusammen reden" spricht eher für ein Picknick im Grünen.

Derselbe Textauszug in der Version des *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 301:



Dort wollen wir niedersinken	いざ我が友よ	<i>Inhaltsangabe</i>
Unter dem Palmenbaum,	たちて行かな	Nun, meine Freunde!
Und Liebe und Ruhe trinken,	夢はうるわし	auf geht's,
Und träumen seligen Traum.	はてぬ国へ	zum Land endloser, wunderbarer Träume.

Tendenziell trifft das Gesagte auch auf diese Version zu. Im Original wird ein Bild größtmöglicher Verliebtheit gezeichnet, wie es wahrscheinlich nur HEINE gelingt, obwohl das Heitere sonst nicht unbedingt sein Kennzeichen ist. Alle Tiere und Pflanzen ordnen sich dem Verliebtsein unter. Die bis zum Schluß transportierte positive Stimmung kontrastiert auffällig mit den Liebesäußerungen japanischer Texte, die stets von einem Geschmack von Wehmut begleitet sind. Vielleicht verhindert die heitere Stimmung von Melodie und Text im Original eine Transformation in eine Art sehnsüchtiger Liebe. Möglicherweise wird in Japan ein Lied in dieser Stimmung ohne Sentimentalität gar nicht als Liebeslied wahr- oder ernstgenommen.

Dem *Ständchen* von SCHUBERT sind im gleichen Schulbuch auf 4 Seiten wieder alle Noten und ausführliche Erläuterungen samt einer Wort-für-Wort Übersetzung gewidmet. Was eine *Holde* ist, und auch was *Liebchen* heißt, wird genau erklärt (愛くるしい人 bzw. 愛する人), gesungen aber wird es in der Schule nicht auf japanisch - nur der deutsche Text ist abgedruckt. Außerhalb der Schule jedoch wird dieses Lied auch japanisch gesungen, in der Version von HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三); unter Nr. 8 ist es im *Untersuchungsmaterial* vorgestellt. Darin findet sich die einzige Stelle in allen untersuchten Liedern, an der die Liebe beim Wort genommen wird:

sie versteh'n des Busens Sehnen	鳴く音にこめつや	Ganz in den Gesangstönen versunken
kennen Liebesschmerz	愛の悩み	Liebesschmerz.
kennen Liebesschmerz	愛の悩み	Liebesschmerz.

Vom poetischen "Des Busens Sehnen", das die Nachtigallen verstehen, ist zwar nicht mehr die Rede, aber mit seiner Genauigkeit in der Liebesbezeugung ist HORIUCHIS Vorgehensweise auffällig. Auch an seiner Behandlung der Pronomen ist sein Übersetzerstil erkennbar, er erfordert hier einen Einschub: Wie dicke Vektoren drängen sich im *Ständchen* die eine Richtung betonenden Pronomen des Dativs und des Akkusativs, *mir*, *dein*, *mich*, *dich* usw., in den Vordergrund: *meine* Lieder, von *mir* zu

*dir.* HORIUCHI hat in seiner Version ganz offenbar versucht, diesem Geschmacks-  
teil des Gedichtes so weit gerecht zu werden, daß er, für japanischen Sprachgebrauch  
ungewöhnlich, die Rollen der Darsteller des Spiels, zwar nicht durchgehend, aber  
doch ab und zu, benennt: 君や、我に、我が...

Der *Nußbaum*, ein Lied von SCHUMANN nach einer Textvorlage von JULIUS MOSEN  
spricht die Liebe zwar nicht aus, berichtet aber von *Küssen, Mägdelein, Bräutigam*  
und vom *nächsten Jahr*... All das wird den Schülern in den beigefügten Erläute-  
rungen genau erklärt, gesungen aber wird auch dieses Lied nur auf deutsch.

Ein weiteres Stück mit dem Titel *Ich liebe dich* von EDVARD GRIEG und einem Text  
von HANS CHRISTIAN ANDERSEN ist an flammenden Liebeserklärungen reich:

Ich liebe dich wie nichts auf dieser Erden  
ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit (...)

Es braucht fast nicht mehr erwähnt zu werden: auch sie werden im japanischen  
Schulunterricht nur auf deutsch angeboten.

In der *Lotosblume* von HEINRICH HEINE und ROBERT SCHUMANN kommen der *Buhle*,  
in den Erläuterungen als Liebhaber *koibito* (恋人) übersetzt, die Liebe (愛) und das  
Liebesweh (愛の苦しみ) vor. Die dem deutschen Originaltext beigefügte japani-  
sche Version von KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風) besingt die entsprechenden Stellen  
statt dessen mit:

Der Mond der ist ihr Buhle    つきまちわびつや  
Er weckt sie mit seinem Licht    やさしきひかりに

(Sie duftet und) weinet und zittert    ...なきぬ  
Von Liebe und Liebesweh,    切なきおもいに

Der Mond wartet ungeduldig und  
in seinem sanften Licht    (...)

...weint  
in schmerzlicher Trauer.

## Fazit

Die Analysen zeigen es: Der Liebesbegriff des Westens hat eine andere konzeptionelle Basis als der der Japaner. Deren Liebeslieder reflektieren diesen Tatbestand am deutlichsten darin, daß sie nicht die Beziehung zu einem anderen Menschen in den Vordergrund stellen. Ihr Haupttenor liegt auf einer sentimentalén Fokussierung auf das Selbst. Der die westlichen Liebeslieder dominierende Gedanke von Zweisamkeit oder Partnerschaft wird bei ihrer Übertragung ins Japanische nicht vermittelt, sei es, weil er nicht erkannt, nicht verstanden, nicht für angemessen gehalten, oder aus anderem Grund ignoriert wird. Das heißt, die westlichen Texte werden dem lokalen Brauch angepaßt. In allen übersetzten oder mit neuen Texten versehenen Liedern deutscher Abstammung, die von Liebe handeln, ist der *Wir*-Grundton schwächer als im Original - oder er fehlt ganz.

Damit spiegeln die Lieder Allgemeingültiges. In Japans Gesellschaft werden explizite Gefühlsäußerungen - nicht nur im Gesang - ganz allgemein vermieden. Gründe dafür können zum einen zu liegen in dem fehlenden Vertrauen in Wirksamkeit und Glaubwürdigkeit nicht-analoger Kommunikationsweisen, wie sie die Sprache darstellt - soweit sie Zwischenmenschliches betreffen. Daneben mögen es ästhetische Maßstäbe sein, solche der Etikette oder des Anstandes, die das Aussprechen von als intim empfundenen Gefühlen verbieten. Alle mit japanischem Text versehenen deutschen Gesangsstücke sind diesen ungeschriebenen Gesetzen unterworfen. Lieder, die sie brechen, bleiben deutschsprachig.

## 5.2 *Gott im Text*

Der Blick auf das Religiöse in Japan ist vielleicht der durch das *Aufnahmeraster*, wie es in Kapitel 3 skizziert wurde, am stärksten beeinträchtigte Bereich.

*Shintoismus* und *Buddhismus* heißen die beiden Hauptreligionen Japans. Sie haben sich im Laufe der Zeit fast unentwirrbar ineinander verwoben und dazu noch Elemente anderer Lehren (Konfuzianismus etc.) in sich aufgenommen. Die Götter des *Shintoismus* heißen *kami* (神), die des Buddhismus *hotoke* (仏). Gegenstand dieses Kapitels sind diejenigen Lieder, die auf Götter in irgendeiner Form verweisen, aber nicht explizit zu einem religiösen Zweck verfaßt und komponiert wurden:

17. Leise, leise [Freischütz, WEBER]  
 (...) Zu dir wende ich die Hände,  
**Herr** ohn' Anfang und ohn' Ende!

19. An die Freude (BEETHOVENS 9. Symphonie)  
 Freude schöner **Götter**funken,  
 (...) und der Cherub steht vor **Gott**.  
 (...) muß ein lieber **Vater** wohnen.  
 (...) Ahndest du den **Schöpfer**, Welt?

22. Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)  
 (...) Drum **Gottes** Segen über dir,  
**Gott** schütze dich, erhalt' dich mir,

28. Nun ruhen alle Wälder  
 (...) was eurem **Schöpfer** wohlgefällt!  
 (...) Mein **Jesus**, meine Wonne,

29. Dem **Schutzengel**  
 O **Engel** mein, **Schutzengel** mein,  
 du **Gottes** Edelknabe,

usw.

Soziolinguisten (HAGA), Religionswissenschaftler (TAKIZAWA), Soziopsychologen (TSUKISHIMA) Ethnologen usw. bestimmen den Tenor des Kapitels, das die Einstellung der Menschen zur Religion zum Inhalt hat, nicht die Religionen selbst erklären will.

Ganz anders als beim Thema *Liebe*, die von Japanern auch nicht in gleicher Weise wie von den Menschen des Westens besungen wird, die sie aber sehr wohl betrifft, und deren Erscheinung in den Liedern deshalb auch in der japanischen Fachliteratur

thematisiert wird, widmet diese dem Umstand, daß *Gott* nicht vorkommt, keinen Satz. Der einzige denkbare einleuchtende Grund dafür ist, daß das Thema die Autoren nicht betrifft. Religiöses hat in Japans Liedern keinen Platz, *Gott im Lied* könnte man auf japanisch deshalb nicht thematisieren, weil man nicht wüßte, worüber man berichten sollte. Auch diese einleitenden Bemerkungen stellen wieder bewußt überzogen das Fazit des Kapitels im Vorgriff dar.

### **Glaube und Gesang**

Alle großen westlichen Religionen enthalten die Aufforderung zu glauben. Die *Glaubensgemeinschaft*, die *Ungläubigen*, die *Glaubensbrüder* usw. - in vielen Variationen erscheint das *Glauben* - als Verb meist, wo es für eine Geisteshaltung steht, als Substantiv, wo es für die Religion an sich steht: *der Glaube*. In Japan jedoch ist *der Glaube* kein Synonym für (eine) Religion. Es gibt zwar den Glauben *shinkō* (信仰) und auch den Gläubigen *shinja* (信者) usw., es fehlt beiden und allen damit verwandten Begriffen aber die *doktrinäre Komponente*. Selbst eine nur oberflächliche Betrachtung japanischer Religionen zeigt, wie sehr dort, ganz ähnlich wie im Westen, Politik und Religion verquickt waren. Die heute generell zu beobachtende und sogar gesetzlich verankerte Trennung von Religion und Staat ist noch jung.

Den japanischen Religionen fehlt eine wie im *Glaubensbekenntnis* der Religionen des Christentums enthaltene Ausschließlichkeitsforderung (... *ich glaube an den einen Gott*...) und auch die damit verbundenen Zwänge.<sup>116</sup> In den Glaubenskriegen des Landes, auch denen zum Zweck der Ausrottung des Christentums, ging es unverhohlen um Macht; anti-missionarische oder dogmatische Motive waren nicht die treibende Kraft. Die Bildung neuer Sekten, auch der des *Zen* (von KLAUS VOLLMER ausführlich beschrieben),<sup>117</sup> die Verschmelzung von Buddhismus mit Shintoismus, die dadurch erforderliche Anpassung der Götter an die Theorien usw. - derartige *Glaubensfragen* wurden nicht Kriegsgrund. READER / TANABE weisen darauf hin, die Wissenschaft habe erst spät den Schluß gezogen, Religion müsse vielleicht anders als bisher definiert werden.<sup>118</sup>

Indeed, such is the concern over the potential theological (and culture-specific) implications of the term "religion" itself that scholars have begun to question the applicability of the term "religion" to non-Western cultures: since the term relates to creeds, beliefs, teachings, and doctrines, it is inappropriate as a term of analysis for situations where customs, practices, and other ritual actions may be the means of expressing underlying meanings that do not need affirmation in doctrinal forms.

READER / TANABE, S. 4

Die japanische Allgemeinheit begegnet den fremden - und zum Teil auch den eigenen - Religionen unbefangen und ohne die im Westen erkennbare psychische Bindung. Bekanntlich lassen sich viele junge Paare, die weder an Christus glauben, noch mit dem Christentum irgend etwas zu tun haben, allein wegen der Zeremonie, die sie schön und romantisch finden, in christlichen Kirchen trauen. Indifferenz kennzeichne das Verhältnis der Japaner zur Religion, klagt darum der Philosoph und (christliche) Religionswissenschaftler TAKIZAWA KATSUMI (1909 - 1984) <sup>119</sup>:

Die meisten Leute sind heutzutage überzeugt, daß Religion etwas von der Vergangenheit Überliefertes ist, das mit ihrem wirklichen Leben überhaupt nichts zu tun hat.

TAKIZAWA, in *Tetsugaku XV Shūkyō to dōtoku*

Zur Erinnerung noch einmal der Vergleich der auftretenden Motive zwischen den deutschen und den japanischen Texten in dieser Arbeit:

Vokabular Liebe, Gott, Tod:					
Vergleich				Summen japanisch	Summen deutsch
	Liebe	Gott	Tod		
<i>Summe original deutsche Lieder</i>	19	10	10		39
<i>Summe original japanische Lieder</i>	0	1	0	1	

Zumindest als Trend läßt sich aus der Tabelle ablesen: Gott wird in japanischen Texten gemieden. Man kann im Sinn der Ausgangsannahmen dieser Arbeit umformulieren und sagen, die japanischen Texte spiegeln genau das psychische Gewicht alles Religiösen im Land - die deutschen Lieder auch!

## Dogma und 'Vater'

Gottesgedanken, wie sie auch in der religiös motivierten Musik erscheinen, haben sich (im Westen) im Laufe der Zeit verselbständigt und sich in alle Genres verbreitet. So, wie die Menschen im süddeutschen Raum, unter denen sich Atheisten befinden können, *Grüß Gott* sagen, weil der Gruß keinen bewußten Gedanken an Gott mehr enthält, so selbstverständlich sind Gott betreffende Ausdrucksformen Bestandteil des gesamten deutschsprachigen Liedguts geworden. Ihre eigentliche Bedeutung nimmt man kaum noch wahr. SCHILLERS *Götter*, für den *Funken* im *Lied an die Freude* verantwortlich, werden nicht angebetet, sie sind ohnehin nur bedingt christlich. Anders als die Texte BACHS, dient der von SCHILLER keinem religiösen Zweck. Gleichwohl reflektiert er den bei uns fest verankerten, kaum einmal in Frage gestellten Einfluß des Gottesgedankens westlich-christlicher Prägung, und dieser ist - anders als etwa die Liebe oder die Schönheiten der Natur es sind - nicht wertfrei. Mit dem christlichen Gott und dem Glauben in Beziehung stehende Inhalte: der heilige Geist, Jesus, die Engel, die Schöpfung, Himmel und Hölle, der Satan, die Sünde, selbst die Weihnachtszeit und eine schier endlose Reihe weiterer Gedankeninhalte sind neutraler, sachlicher, objektiver Betrachtung nachgerade entzogen, denn sie repräsentieren keine überprüfbaren Fakten, sondern Überzeugungen und Wertvorstellungen. Sie polarisieren. Bekanntlich kann heute noch Kriegsgrund werden, ob jemand 'das Richtige' glaubt oder nicht. Selbst da, wo der künstlerische Wert eines Textes unbestritten ist und, wie etwa im betrachteten *Lied an die Freude*, nicht hinter einen religiösen Zweck zurücktritt, wirken die Konnotationen seiner Inhalte. Sie wirken über Grenzen geographischer, sozialer, ethnischer, sprachlicher Art usw. hinaus. In Japan aber wirken sie nicht. Sie werden als ein fremder Zwang wahrgenommen und bewußt ignoriert, so läßt sich auch zwischen den Zeilen des folgenden Zitats von TSUKISHIMA herauslesen: <sup>120</sup>

Es wird oft gesagt, die Japaner seien ein Volk ohne Religion. In der Tat, nur Rentner besuchen täglich die Schreine und Tempel; einen Brauch, der dem entspräche, jeden Sonntag in die Kirche zu gehen, gibt es in Japan nicht. Vergleicht man es mit den buddhistischen, den christlichen oder den islamischen Staaten, dann möchte man Japan schon als Land ohne Religion bezeichnen. Aber es ist natürlich nicht so, daß es keinen Gottesglauben gäbe. Einer der Gründe, weshalb neue Religionen leicht auftreten können, ist, daß der Volksglaube fest verankert ist. Das gilt gleichermaßen auf dem Land wie in

der Stadt. Heute, am 2. Februar, habe ich den *Toyokawa Inari* Schrein in *Akasaka* besucht. Selbst sozusagen mitten in *Tōkyō* an so einem altertümlichen Ort des Glaubens hat mich die unaufhörliche Pilgerschar erstaunt. Die Leute liefen auf dem Gelände hin und her, beteten und brachten [Geld]opfer. Das Ziel solchen Glaubens sind Gesundheit und körperliche Unversehrtheit, Geschäftserfolg, die Unversehrtheit in der Familie: alles Segen im Diesseits. Es ist ein Beten für den eigenen Vorteil und den seiner Familie; das steht im Gegensatz zu dem Schwur auf eine unnachgiebige Moral, zu dem Anbeten eines Allmächtigen, zu der Erlösung im Jenseits, oder zu der Bitte um Vergebung, Dinge, die der Westen zum Inhalt seines Glaubens macht. Der Gott der letzteren steht dem endlichen Menschen als Allmächtiger gegenüber; zwischen Gott und den Menschen gähnt eine Kluft.

In Japan werden die Verstorbenen Götter. Pantheistische Götter des Kochherdes, Götter der Bäume, Götter des Hofes usw., doch was man in dem kleinen Hausschrein anbetet, sind die Seelen der Vorfahren, und was man in den richtigen Schreinen anbetet, sind die Seelen der Großen des Volkes, kurzum, was zu Göttern erhoben wurde, sind Menschen. Die die Lebenden unterstützen, ihnen Vorteile bewahren helfen, das sind die Götter, die Menschen sind. Jedenfalls befinden sich Japaner nur innerhalb einer zwischenmenschlichen Beziehung.

Der westliche Gott ist ein allwissender Alleskönner, er ist der Erzeuger dessen, was existiert. Er ist Vater, der die Menschen zu Kindern nimmt, Richter, der über sie urteilt. (...)

TSUKISHIMA, S. 38 / 39

Unüberhörbare *Ablehnung* des westlichen Religionsverständnisses spricht aus diesem Zitat.<sup>121</sup> In der Tat steht die Unempfänglichkeit der Japaner für alle Varianten dogmatischen Glaubens in krassem Gegensatz zu den Glaubensmanifestationen des Westens mit der daraus im Extremfall abgeleiteten Opfer- und sogar Kriegsbereitschaft. Ein verklärtes Bild vom Vater gibt es in der japanischen Gesellschaft nicht, seine Erscheinung in den Religionen des Westens erfordert zum Verständnis ein ganz besonderes *Aufnahmeraster*, dasjenige (nicht nur) der Japaner ist dafür 'ungeeignet'.<sup>122</sup> Einen solchen Vater zu besingen besteht für sie kein Anlaß. Die Dankbarkeit, die ein Christ seinem Gott entgegenbringen, die Furcht, die er vor ihm haben muß, solche und ähnliche Elemente sind japanischen Religionen fremd. In der geringen psychischen Bindung der Japaner an ihre eigenen und andere Religionen besteht nach dem geringen Maß an Macht, das der Sprache zugestanden wird, ein zweiter für die Fragen dieser Arbeit wichtiger - weil elementarer - Kulturunterschied zum Westen.<sup>123</sup> Im japanischen Alltagsleben wird die Frage nach dem Glauben eines Menschen höchstens als *small talk* gestellt, etwa, um mit einem Ausländer ein Gespräch in Gang zu bringen; Religion ist nicht Gegenstand allgemeinen Interesses.<sup>124</sup> Der Unterschied zum Westen könnte nicht größer sein.



Mit dem Gesagten läßt sich begründen, weshalb Gott in den Liedern nicht vorkommt. Oder, umgekehrt, damit zeigen die Lieder, wie seicht die Bindung der Menschen an Religiöses ist. Das beschreibt aber nur einen Teil des an der japanischen Religiosität Bemerkenswerten. Denn zweifellos spielen die Religionen in Japan allem Gesagten zum Trotz eine gewichtige Rolle - wie könnte man es in Abrede stellen, angesichts der unübersehbar großen Zahl prächtiger Tempel und Schreine im Land, des Respekts, den diese Einrichtungen und deren Mitglieder ganz offensichtlich genießen. Sie spielen zweifellos auch in den Sprachgebrauch hinein. In der Passivität etwa oder in der unkritischen Sichtweise der Dinge, beides Verhaltensmerkmale, die im Sprachgebrauch ihre auffälligste Form annehmen, und die deswegen in Kapitel 6.4, *Die Sprachbetrachtung von MORI ARIMASA*, ins Zentrum der Betrachtung rücken, kommt offenbar eine Transrationalität, ein Erleben ohne zu analysieren, wie es nicht nur *Zen* sondern auch *Shinto* lehr(t)en, zum Ausdruck.<sup>125</sup> Wenn es sich bestätigen ließe, wäre das in der Tat eine große Rolle, die die Religion spielt, trotz aller oben vorgebrachten 'Gegenbeweise'. Die Andersartigkeit der Religionen beinhaltet dann auch die Einstellung zu jenen selbst, das heißt der Buddhismus etwa erzeugte dann gerade eine entspanntere Haltung zur Religion, eine Aussage, die nur im ersten Moment zirkulär klingt. Der Sprachgebrauch wäre so gesehen auch das Resultat von philosophisch-religiösen Tiefenstrukturen. Dennoch hat die Rolle der Religion in Japan ohne Zweifel einen anderen Charakter als diejenige im Westen. Sie besteht vor allem nicht in einer Erhöhung einer Vaterfigur, die von den Gläubigen etwas verlangt, was, durch ein kritisches, fremdes Aufnahmeraster gesehen, als ununterbrochene Anbiederung erscheinen kann.

Worauf in diesem Kapitel verwiesen wird, und was die Liedtexte zuerst betrifft, ist das *geringe Maß an Dogma*, wodurch der Einfluß der Religion auf die Psyche und auf viele Bereiche des Lebens abgeschwächt wird. Es stimmt, man kann auch im Buddhismus in eine Art Hölle kommen, in mehrere sogar, mit heißem Feuer unter dampfenden Kesseln und ausgefeilten Foltermethoden. Ihnen kann man aber nur durch gute Handlungen und anständiges Benehmen im Diesseits entkommen, nicht durch Beichte, Beten oder Lobgesang. Das Gewissen der Menschen haben japanische Götter nicht unter Kontrolle. Für Schuld und Sünde, Buße, Vergebung, für das

In-den-Himmel-Kommen oder nicht usw. sind nicht die Götter zuständig: Der Mensch mit seinem Verhalten ist es. Ganz andere Vorstellungen und Erwartungen werden mit dem Begriff *Religion* verbunden: z. B., aber keineswegs nur, *Worldly Benefits*.<sup>126</sup> Wie z. B. das Gedenken an oder das Verhältnis zu den Vorfahren oder verstorbenen Angehörigen in für westliche Beobachter höchst bemerkenswerter Weise ernstgenommen und gepflegt wird, ist ebenso wahr und bleibt von dogmatischen Religionsbestandteilen unberührt. In den vielen umfangreichen Betrachtungen über Inhalt, Herkunft, Verbreitung von Shintoismus, Buddhismus, Zen usw. kommt die Aufmerksamkeit für den geringen Stellenwert des Dogmas zu kurz. Wie seicht die psychische Bindung an das Religiöse im Bewußtsein der Menschen ist, läßt sich u. a. jedoch an den Texten der Lieder erkennen - das ist die Aussage dieses Kapitels. Nicht nur in den original japanischen, auch in den deutschstämmigen, deren japanische Versionen eine gewisse Verbreitung fanden, fehlt jede Erwähnung Gottes. Ohne Ausnahme. Es werden also auch die eingewanderten Texte zum Symptom; sie liefern gewissermaßen den Beweis für die Existenz dieser japanischen 'Besonderheit'. Im deutschen *Heidenröslein*, im deutschen *Lindenbaum*, in der *Lorelei* usw. sind Gott ohnehin nicht enthalten und auch nicht in einigen weiteren beliebten Liedern deutschen Ursprungs, etwa MOZARTS *Sehnsucht nach dem Frühling* oder BRAHMS' *Sandmännchen* usw. Wo Gott im Original vorkommt, (gleiches gilt für den *Himmel*, die *Engel*, das *Paradies* usw.) entfernen ihn die Übersetzer oder die Dichter, am radikalsten so geschehen in der Schulbuchversion von *Freude schöner Götterfunken*.

Aus BRAHMS' Wiegenlied:

Morgen früh,            wenn **Gott** will,            wirst du wie~            der geweckt.

macht TAKEUCHI TOSHIKO in *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 235:

ゆらり	ゆらり	ゆらり	ゆれて
schaukel	schaukel	schaukel	schaukle.

YOKOYAMA JUNKO (横山潤子) im Schulbuch verfährt mit demselben Stück aufwendiger, aber mit, was *Gott* betrifft, gleicher Wirkung:

morgen	früh,	wenn <b>Gott</b>	will,	wirst du	wieder	geweckt
ねむ	れ	い ま	は	いと	やす	けく
schla	fe	jetzt		ganz	friedlich...	

Der *Gott* in *Ich liebe dich* von HERROSEE / BEETHOVEN geht so verloren:

<b>Gott</b>	schütze	dich	erhalt	dich	mir,	schütz'	und ...
こ	の よ	の	あら	し	に	た	え
Dieser	Welt		Stürme		auszuhalten ...		

(Die beiden letzten Beispiele aus *Kōkōsei no ongaku I*)

Jeder, der sich über einen längeren Zeitraum in der Gesellschaft bewegt und den geringen Stellenwert der Religion 'am eigenen Leib' erfahren hat, versteht, weshalb die Japaner in ihren Liedern selbst ihre eigenen Götter nicht besingen. Lediglich Nr. 49. *Nobara* 「野薔薇」 [Heiderosen],

神のみ旨を あやまたぬ	Gottes Willen nicht verfehlend
-------------	--------------------------------

enthält eine Anspielung. Es fehlen einfach die Bedingungen für eine verbreitete Aufnahme von mit *Gott* in Beziehung stehendem Vokabular.

In einer der beliebten Gesprächsrunden *zadankai* (座談会), die danach in Buchform ein breites Publikum erreichen, diskutierten sieben Wissenschaftler, darunter immerhin ein auch im Westen bekannter Mann wie UMESAO TADAO (梅棹忠夫), auf 50 Seiten - ernsthaft, nicht etwa ironisch - die Aspekte Hersteller, Markentreue und Verbraucher in der japanischen Religion! Das Wort Marketing wurde gar nicht vermieden! Ob und wie ein Verbraucher namens japanischer Durchschnittsmensch sich einer Marke namens Buddhismus oder Shintoismus bedient, ob er ihr loyal gegenübersteht, oder ob seine Religiosität von der Art ist, die neben Glühbirnen der Firma National einen Kühlschrank von Hitachi und einen Staubsauger von Mitsubishi verwendet:<sup>127</sup>

Ich habe die Daseinsformen Gottes in der Seele der Japaner weitgehend empirisch erforscht. Was ich als Ergebnis mitgenommen habe, ist der in den religiösen Aktivitäten enthaltene Gegensatz von Hersteller- und Verbraucherlogik. Buddhismus, Shintoismus, Taoismus, Christentum usw. usf. sind sozusagen die Hersteller. Sie haben in sich eine geschlossene Logik.

UMESAO / TADA, S. 62

Bei den Äußerungen handelt es sich keineswegs um eine Satire, wie man einem westlichen Leser wiederholt versichern muß, so unglaublich erscheint die Diskussion. Alles Religiöse, auch das Beten, bekommt angesichts solcher Sichtweisen eine völlig andere Bedeutung. Klar ist jedenfalls: <sup>128</sup>

(...) ein Gott, den sie fürchten müßten, ein Gott, der Gegenstand eines Glaubensbekenntnisses wird, existiert bei Japanern nicht.

TSUKISHIMA, S. 39 / 40

Schwieriger als diese Bestandsaufnahme des Status quo der Religionsgewichtung ist es, überzeugende Gründe für den Unterschied zum Westen anzuführen. In den Abschnitten unter KUNSTASPEKTE wird der Punkt von dem Literaturwissenschaftler KATŌ SHŪICHI (加藤周一) wenngleich nicht erschöpfend beantwortet, so doch mit einer plausiblen Begründung versehen.

### Götterfunken

Wie kein anderes Stück scheint die *Neunte* von BEETHOVEN geeignet, das Gefühl feierlicher Erhabenheit zum Jahreswechsel musikalisch zu betonen. Über den Titel hinaus ist *Gott* darin, ausgesprochen oder paraphrasiert, in vielen Variationen enthalten. Als ein aus dem oben Gesagten geradezu zwangsläufig folgendes Resultat wird die *Neunte* von ganz wenigen und vernachlässigbaren Versuchen abgesehen nur auf deutsch aufgeführt. Der Schulbuchtext (Nr. 20) bestätigt dies indirekt insofern, als er mit dem Original nichts zu tun hat und selbstverständlich auch nicht die geringste religiöse Komponente enthält. Wer sich an eine Auseinandersetzung mit fremden Göttern wagt, setzt sich besonders tückischen, von Kulturunterschieden ausgehenden Gefahren aus. HAGA berührt das Problem (in anderem Zusammenhang, auf den man hier nicht einzugehen braucht): <sup>129</sup>

(...) Deshalb ist der *Kamisama* [Gott] der Japaner kein übernatürliches Wesen wie *God*. --- Im "Glossar der Wortkategorien" sind 'Götter und Buddha · Geist' gleichgesetzt; Götter · Schutzgeister · gnadenvolle Götter · Glücksgötter · Berggötter · Hungerteufel · weibliche Dämonen · Gespenster · einäugige Ungeheuer · langnasige Wichte .... sie leben zusammen und miteinander. Auch darin, daß sie zu Synonymen wurden, ist die personifizierende Sichtweise erkennbar, die sie alle gleichberechtigt auf eine Ebene stellt.

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, S. 92

Auch hier wieder: Keines dieser Worte ist ironisch oder spaßhalber gemeint. Gerade weil sie ernst gemeint sind, ist es nachgerade unmöglich, das fundamental andere Religionsverständnis zu übersehen.

### **Gott übersetzen**

Übersetzen betreffe das Verhältnis vom Wort zum Gedanken, sagt MORI ARIMASA. Angesichts der gravierenden Unterschiede in der Vorstellung dessen, was ein Gott ist, liegt mehr als ein Verdacht nahe, die in den westlichen Liedern enthaltenen Götter würden in den Liedern Japans ignoriert, weil die japanischen Rezipienten für diesen in westlichem Sinn gebrauchten Gott keine Bezugspunkte haben, der westliche Gott, sein Wesen, seine Eigenschaften, sein Verhältnis zu den Menschen usw. ihnen sinnlos erscheint. Alle bisher vorgebrachten Argumente deuten in diese Richtung - in die des anderen *Aufnahmerasters*, und unabhängig davon, ob es noch andere Gründe für das Fehlen von Gott in den japanischen Liedtexten gibt - dieser Fall ist ein echtes Übersetzungsproblem.

Echte Übersetzungsprobleme haben mit den Ausdrucksmöglichkeiten einer Sprache zu tun und noch öfter mit dem Hintergrund, vor dem die Sprache verwendet wird. Dieser muß bekannt sein, damit man die Zeichen, die von ihm ausgehen, versteht. Grenzen der Übersetzbarkeit sind immer dort gezogen, wo sich die Dinge nur noch beschreiben lassen, einem Außenstehenden aber nicht mehr einleuchten können, weil ihm die Bezugspunkte fehlen. Was an solchen Stellen dennoch als Übersetzung firmiert, verdient höchstens, *Erklärung* genannt zu werden. Die Forderung der pragmatischen Übersetzungsweise, wonach ein Rezipient der Zielsprache das gleiche Gefühl haben müsse wie einer in der Ausgangssprache, ist im Fall von *Gott*, jedenfalls zwischen zwei so weit voneinander entfernten Kulturen wie denen des Westens und Japans, *nicht erfüllbar*. Schon darum, so muß man schließen, werden die deutschen Götter aus den japanischen Entsprechungen der deutschen Lieder getilgt. Das Phänomen ist entfernt mit dem der Wiegenlieder vergleichbar. Ein kurzer Schritt weg von religiösen Themen ist zur Erklärung erforderlich:<sup>130</sup>

(...) daß japanische Wiegenlieder von dem Gefühl einer schwermütigen Szene begleitet sind. Das kommt wohl daher, daß man, wenn man "wiegen" [wörtl. hier: ein Kind schützen] sagt, man unwillkürlich das Bild eines jungen Kindes vor Augen hat, das ein kleines Baby auf dem Rücken trägt. Der Eindruck der Assoziation des Liedes mit Armut drängt sich einfach in den Vordergrund. (...).

ARAI, S. 205

Wiegenlied heißt auf japanisch *komori uta* (子守唄) . Zurückübersetzt wird ein *Lied zum Beschützen eines Kindes* daraus! In Deutschland verbindet man möglicherweise mit einem Wiegenlied auch eine Schutzvorstellung, aber ganz sicher nicht eine, in der ein Kind ein noch kleineres auf dem Rücken trägt. Wer noch nie in Japan war, wird sich die Szene nicht einmal vorstellen können. Auch Armut und Wiegenlieder sieht man in Deutschland nicht unbedingt als zusammengehörig. Ein Wiegenlied zu übersetzen ist aus diesen Gründen schon schwer, d.h., es ist schwer, bevor man sich überhaupt mit dem Text beschäftigt hat. Ähnlich Schweres wartet auf den, der die Götter einer westlichen Kultur den Menschen der japanischen vorstellen will.

## Fazit

Über die Einstellung der Menschen zur Religion wollte dieses Kapitel berichten und betrat damit ein Gebiet, das vielleicht mehr noch als andere hier betrachtete aus individueller Vielfalt besteht. Diese in zusammenfassenden Worten ausdrücken zu wollen verlangt, die ohnehin oft bemühte Verallgemeinerung und die Vereinfachung noch stärker in Anspruch zu nehmen:

Japans Götter sind weder Schöpfer noch Herr über Leben und Tod. Sie werden zur Bewältigung weltlicher Probleme angerufen, haben aber weniger Einfluß auf das Seelenleben der Menschen.<sup>131</sup> Sie sind offenbar weder wichtig genug noch attraktiv genug, um besungen zu werden. Fast alle Gedankeninhalte, deretwegen Götter in deutsche Liedtexte Eingang finden, sind der japanischen Vorstellungswelt fremd: ... drum Gottes Segen über dir ... muß ein lieber Vater wohnen ... morgen früh, wenn Gott will ... .

Japaner seien mit den Menschen des Westens verglichen weitgehend indifferent gegenüber Religion, hat als Erkenntnis bereits den Status von Allgemeingut. Auch die hier angestellten Überlegungen kommen zu dem Schluß: Zumindest soweit es ihr Seelenleben betrifft, gestatten sie Religiösem nur wenig Einfluß. Das hat zur Folge, daß deutsche Lieder in weiterem Kreis nur dann Kandidat für einen japanischen Text werden können, wenn *Gott* aus dem Original entfernt wird. Das ist die Regel. Lieder, die *Gott* betonen, werden nur auf deutsch gesungen - oder die japanische Version läßt ihn unerwähnt: zwei Alternativen, die beide die Regentschaft der lokalen Verhältnisse verdeutlichen.

### 5.3 Die 'letzte Ruhe'

Warte nur, balde ruhest du auch.

Kein Leser oder Hörer, dessen Muttersprache Deutsch ist, wird an der Konnotation, enthalten in des *Wanderers Nachtruhe*, irgendeinen Zweifel haben. Wie ist zu erklären, daß es (japanische) Germanisten gibt, sogar namhafte Psychologen, die Deutsch können, die die kurze Wendung mißverstehen?

Mit dem *Tod* und seiner Repräsentation in den Gesängen berührt die Arbeit ein Gebiet von ganz anderem Gewicht als alle vorher behandelten. Das Unausweichliche, Unerklärliche an ihm, seine universale Gültigkeit, seine Unabhängigkeit von allen weltlichen Werten: das alles macht den *Tod* zu einem 'Ding', dem alle Menschen - kulturübergreifend, samt ihrer jeweiligen Sprache - hilflos gegenüberstehen.<sup>132</sup> Dennoch scheinen sie nicht anders zu können, als sich verbal mit dem unbegreiflichen *Tod* auseinanderzusetzen. Je nach Kultur tun sie das offenbar in unterschiedlicher Weise und Häufigkeit, denn nimmt man nur die Lieder als Maßstab, wird deutlich, wie wenig die gegenwärtige japanische Kultur der Sprache dabei zutraut, während die deutsche Liedwelt ohne den *Tod* als Motiv undenkbar ist. Diese Beobachtung ist Gegenstand des vorliegenden Abschnitts.

Vokabular Liebe, Gott, Tod:					
Vergleich				Summen japanisch	Summen deutsch
	Liebe	Gott	Tod		
Summe original deutsche Lieder	19	10	10		39
Summe original japanische Lieder	0	1	0	1	

Als die Untersuchung fragte, wie oft der *Tod* in der Kunstliedliteratur Japans vorkomme, fand sie *nicht einen* Beleg. Sieht man von den Soldatenliedern ab, die, wie eingangs zu den Analysen vereinbart, für die vorliegende Arbeit ausgeklammert werden, dann gibt es in den heutigen Volks- und Kunstliedern Japans den *Tod* und damit verwandtes Vokabular nicht. Dort also singt man nicht ohne weiteres vom



Tod, während die Deutschsprachigen es mit Hingabe tun, z. B. in der *Winterreise* von SCHUBERT:

*Erstarrung*

Die Blumen sind **erstorben**,  
Der Rasen sieht so blaß.

Mein Herz ist wie **erstorben**,  
Kalt starrt ihr Bild darin;

*Der Lindenbaum*

Komm her zu mir, Geselle,  
Hier find'st du **deine Ruh'** !

Und immer hör' ich's rauschen:  
Du fändest **Ruhe dort** !

*Irrlicht*

Jeder Strom wird's Meer gewinnen,  
Jedes Leiden auch sein **Grab**.

*Der greise Kopf*

Daß mir's vor meiner Jugend graut -  
Wie weit noch **bis zur Bahre** !

*Die Krähe*

Krähe, laß mich endlich seh'n  
Treue bis zum **Grabe** !

*Letzte Hoffnung*

Fall' ich selber mit zu Boden,  
Wein' auf meiner Hoffnung **Grab**.

*Der Wegweiser*

Eine Straße muß ich gehen,  
Die noch keiner ging zurück.

*Das Wirtshaus*

Auf einen **Totenacker**  
Hat mich mein Weg gebracht;

Ihr grünen **Totenkränze**  
Könnt wohl die Zeichen sein,

Bin matt zum Niedersinken,  
Bin **tödlich** schwer verletzt.

Umso erstaunlicher ist die auch in Japan immense Popularität dieses Zyklus', denn dem Eindruck, die ganze *Winterreise* sei eine einzige Auseinandersetzung mit dem Tod, kann sich wohl niemand entziehen - sofern er oder sie den Text versteht, muß man hinzufügen. Gegen den *Tod* im Lied *auf deutsch* gibt es in Japan keine Wi-

derstände, weil eben fast niemand den Text versteht, oder weil niemand die Übersetzung entnimmt, die z.B. am Fernsehen als Untertitel oft mitgeliefert wird. Mit der Sprache Japanisch verbunden scheint der *gesungene* Tod jedoch unvereinbar.

## Tabu

Hat der Sprachphilosoph und Psycholinguist MARUYAMA KEIZABURŌ (丸山圭三郎) recht, wenn er in *Kotoba to muishiki* 「言葉と無意識」 [*Sprache und das Unbewußte*] sagt, in Japan werde der Tod *tabuisiert*, und in einer Kapitelüberschrift quasi dessen Befreiung davon fordert? <sup>133</sup>

### *Auch "Tod" ist ein Wort*

Die Aussage von BATAILLE [GEORGES ALBERT MAURICE VICTOR (1897 - 1962)] wirft unerwartet das Problem des Todes (Thanatos), das nicht vom Leben (Eros) getrennt werden kann, auf.

MARUYAMA, S. 207

Obwohl die Weisen des Mittelalters, um dem diesseitigen Leben Bedeutung zu geben, "Bedenke, daß du sterben muß<sup>m o m e n t o m o r i</sup>t" sagten, ist für die Menschen von heute der Tod ein Tabu, und sie versuchen, ihn zu verstecken.

MARUYAMA, S. 208

Der französische Historiker FUSTEL DE COULANGES [NUMA DENIS (1830 - 1889)] schreibt folgendes:

"(...) Der Tod war das erste Mysterium. (...) Der Tod hat das Denken der Menschen vom Sichtbaren auf das Nicht-Sichtbare (...) gelenkt."

MARUYAMA, S. 210

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation stellt er unter der Überschrift 「人間は二度<死>を体験する」 [*Menschen erleben den 'Tod' zweimal*] die These der Tiefenpsychologie vor, wonach ein Säugling bei der Geburt nicht aus Freude schreit, sondern aus Todesangst. Sodann spannt er den Bogen zu GOETHE, der die schwarzen Gondeln von Venedig als "揺りかごであると同時に柩である" [Wiegen und Särge zugleich] bezeichnet habe. Das habe sich nicht nur auf die Form der Gondeln bezogen, sondern auf das Wasser von Venedig, das wohl ein "Image" von Fruchtwasser und Totenwäsche hervorrufe. Bei Venedig denke man ohnehin sogleich an THOMAS MANN'S *Tod in Venedig*, das sich bei der Verfilmung durch VISCONTI der

Musik GUSTAV MAHLERS bedient habe. Im letzten Satz *Wiedergeburt* aus dessen berühmter 2. Symphonie würden die Worte "sterben um zu leben" gesungen. Der *Tod* in der 2. Symphonie sei die Wiederkehr zu einem "Kontinuum" und damit vielleicht ein weiteres "Leben".<sup>134</sup>

Sein Vorwurf der Tabuisierung leuchtet zumindest insofern ein, als er in Deutschland in bestimmten Situationen auch zuträfe. In beiden Kulturen gibt es das Phänomen, daß bestimmten Wörtern in bestimmten Situationen bestimmte Kräfte zugesprochen - und daß sie deshalb gemieden werden. In Japan heißt dessen bekannteste Erscheinung *kotodama* (言霊), von dem einsprachigen Wörterbuch *Kōjien* 「広辞苑」 mit:

言葉に宿っている不思議な霊威 (...) <sup>135</sup>

Der Sprache innewohnende, übernatürliche Kräfte (...) <sup>136</sup>

wiedergegeben. Das Bibelwort *Im Anfang war das Wort, und das Wort war ...* (*Johannesevangelium*) oder auch verbreitete Redeweisen wie *Wenn man vom Teufel spricht, kommt er...* usw. weisen auf ähnliche Muster in westlichen Sprachen hin. Daß das Aussprechen des *Todes* vermieden wird, weil man die "*der Sprache innewohnenden, übernatürlichen Kräfte*" zu meiden sucht, liegt also nahe.

MARUYAMA war Professor, u.a. an der ICU (International Christian University) in Tōkyō. Verblüfft registriert man, wie ein japanischer Wissenschaftler in einem Buch über *Sprache und das Unbewußte* seinem (japanischen) Publikum Sprachphänomene erläutert, und einen ganzen Abschnitt lang zum Thema *Tod* kein einziges Beispiel aus seiner (der japanischen) Sprache findet. Er geht mit *Eros* und *Thanatos* bis ins antike Griechenland zurück, zitiert mittelalterliches Latein, französische Wissenschaftler, deutsche Dichter, Schriftsteller und Komponisten - aber nichts Japanisches. Haben seine eigene Sprache, deren Literatur und deren Wissenschaften, zum Fall *Tod* nichts beizutragen? Hat MARUYAMA nicht nur ausdrücklich festgestellt und kritisiert, sondern ungewollt sich selbst daran beteiligt, wie der *Tod* in seiner Sprache *totgeschwiegen* wird? Ist es nicht naheliegend zu schließen, auch in den Liedern werde dieser Fluchtversuch vor dem *Tod* unternommen, denn sie reflektierten ja nur, was auch der allgemeine Sprachgebrauch praktiziert?

Eine Art Tabu mag verantwortlich sein für das gegenwärtige Verschweigen, aber es muß neueren Ursprungs sein. Es gibt geschichtlich weit zurückreichende Belege aus der *Heian*-Zeit (ab ca. 1000),<sup>137</sup> die zeigen, daß der *Tod* ausgesprochen oder besungen wurde, und das nicht etwa vor religiösem, sondern vor weltlichem Hintergrund. In den traditionellen Totenliedern *jisei* (辞世) besangen die Gebildeten bis in die späte *Edo*-Zeit (ca. 1800) und vielleicht noch danach ihren eigenen kommenden Tod, wenn auch meist indirekt oder sinnbildlich.<sup>138</sup> Diese Gedichte oder Lieder gehören zu den zweckbezogenen, sie können wie eingangs vereinbart hier unberücksichtigt bleiben. In den 'normalen' *haiku*, etwa denen von BASHŌ (17 Jh.), sei der *Tod* schon nicht mehr vertreten, auch nicht in metaphorischer Form, wie der *haiku*-Forscher SATŌ KAZUO (佐藤和夫) darlegt.<sup>139</sup>

Der aus einer in Japan berühmten Familie von Linguisten stammende KINDAICHI HARUHIKO (金田一春彦) glaubt offenbar nicht an ein Tabu. Nach seiner Meinung sind mit dem Tod verwandte Gedanken und deren Erwähnung in der japanischen Alltagssprache gewöhnlich:<sup>140</sup>

(...) gibt es einen Gedanken der Japaner zum Tod. Den nehmen sie im Vergleich zu den Menschen anderer Länder leicht. Obwohl es für die Menschen von heute weniger gilt, glaube ich, daß sie das Sterben nicht so stark wahrnehmen. Das reflektiert sich auch in der Sprache Japanisch. Darum verwenden sie das Wort "sterben" in jeder beliebigen Situation.

KINDAICHI, *Nihongo to nihon bunka*, S.191

Diese Ansicht zu untermauern, bedient er sich einer Reihe von Beispielen aus dem Baseballspiel. Er zeigt, daß in Japan bei der Berichterstattung desselben *sterben* ein vielbemühter Ausdruck sei. Zur Erhärtung vergleicht er die japanischen Ausdrücke mit solchen aus dem amerikanischen Englisch. Dabei kommt ihm zugute, daß Baseball sich in beiden Ländern großer Beliebtheit erfreut, er also ohne Rücksicht auf eventuelle kulturellen oder anderen Unterschiede den betreffenden Jargon gegenüberstellen kann. Zumindest für den Bereich, den er betrachtet, den Sport, scheint seine Analyse zutreffend und einleuchtend. Auf den zweiten Blick jedoch überzeugt sie nicht, denn er hat das Feld, auf dem er suchte, zu eng eingegrenzt, als daß es Gültigkeit in weiterem Kreis beanspruchen könnte. Im Sprachgebrauch außerhalb der genannten Sportart scheinen noch andere Faktoren am Werk zu sein. Seine

Ausführungen gelten in Wirklichkeit auch nur für das Phänomen des *uneigentlichen Sprachgebrauchs*.<sup>141</sup> Dem steht der *eigentliche* gegenüber und diesem auch noch der *euphemistische*, dessen sich manchmal das *Tabu* bedient. Wie im Japanischen ist in der deutschen Sprache mit *Tod* im allgemeinen das Lebensende gemeint, doch hier wie dort tritt er manchmal wie spaßhalber an Stellen auf, wo man *sterben* damit nicht assoziiert: *Etwas läuft sich tot, der tote Winkel, usw...* Alle diese Beispiele, auch KINDAICHIS aus dem Baseball, gehören hierhin: Sie sagen *Tod* oder *sterben*, meinen aber keines von beiden. Bei einer ganzen Reihe von Sprachbeispielen ist die Grenze zwischen *eigentlich* und *uneigentlich* verwischt. *Shinisō* (死にそう) sagt man dort, wenn man (zu *Tode*) erschöpft ist; zum *Totlachen* sind manche Dinge bekanntlich auf der anderen Seite... Solche, nicht das Lebensende betreffenden Ausdrücke sind an dieser Stelle nicht gemeint, obwohl auch sie einen interessanten Aspekt darstellen. Dem das Lebensende bezeichnenden Sprachgebrauch gilt die erste Aufmerksamkeit; alle seine Variationen sind Gegenstand dieses Kapitels. Im einfachsten *eigentlichen* Fall nennt das Wort den *Tod* beim Namen:

<i>Erlkönig:</i>	In seinen Armen das Kind war <b>tot</b> .
<i>An die Freude:</i>	einen Freund, geprüft im <b>Tod</b>
<i>Dem Schutzengel:</i>	den <b>Tod</b> ins Herz mir schreibe.

*Euphemistischer* Sprachgebrauch ist der üblichere; er nennt den Tod nicht, aber er meint ihn:

魔王:	子は既に息絶えぬ das Kind hatte schon seinen <b>Atem ausgehaucht</b> .
<i>Lindenbaum:</i>	Und immer hör ich's rauschen: du fändest <b>Ruhe</b> dort!
<i>Lorelei:</i>	Ich glaube, <b>die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn</b> ;
ローレライ:	波間に沈むる <b>versinken zwischen den Wellen</b> .
<i>Dem Schutzengel:</i>	Beschütz mich in dem <b>letzten Streit, wenn Leib und Seel sich scheiden</b> , ... begleitet mich in die <b>Ewigkeit</b> ,
<i>Wanderers Nachtlied:</i> Warte nur, balde <b>ruhest</b> du auch.	

In *Wanderers Nachtlied* ist von der *Ruhe* die Rede. Was GOETHE gemeint hat, weiß man nicht, doch muß man die Möglichkeit einräumen, daß er an den *Lebensabend* und die *letzte Ruhe* dachte, als er das Gedicht an die Wand der Berghütte schrieb - und wer zweifelte ernsthaft schon daran. Den gleichen Kredit muß man auch

WILHELM MÜLLER und der *Ruhe* in seinem *Brunnen vor dem Tore* gewähren.

Oft sind der Tod oder das Sterben - meist euphemistisch - in deutschen Liedern auf christliche Vorstellungen bezogen, als Gebete etwa. Man kann (in Deutschland) das Thema *Tod* deshalb nicht ganz unabhängig vom Thema *Gott* betrachten:

*Dem Schutzengel:* (...) gelt, vor dem kurzen Lebenslauf, den **Tod** ins Herz mir schreibe.  
Beschütz mich in dem letzten Streit, **wenn Leib und Seel sich scheiden**,  
begleit mich in die **Ewigkeit**, wo Freud ist sonder Leiden.

*Die Uhr:* Ich trage, wo ich gehe, stets eine Uhr bei mir; (...)  
Sie schlug am **Sarge** des Vaters, sie schlug an des Freundes **Bahr**,  
(...)  
Und ward sie auch einmal träger, und drohte zu stocken ihr Lauf,  
So zog der Meister immer großmütig sie wieder auf.  
Doch **stände sie einmal stille**, dann wär's um sie geschehn,  
Kein andrer, als der sie fügte, bringt die **Zerstörte** zum Gehn.

Dann müßt ich zum Meister wandern, der wohnt am Ende wohl weit,  
Sieh, Herr, ich hab nichts verdorben, **sie blieb von selber stehn**.

Religiöse Konnotationen kann man in Japan ausschließen, wie die Untersuchung zu *Gott* in Kapitel 5.2 gezeigt hat, der euphemistische Gebrauch überwiegt trotzdem. So übernimmt der Dichter ŌKI ATSUO (大木惇夫, 1895 - 1977) in seiner Übersetzung des *Erlkönigs* den *Tod* auf folgende Weise:

子は既に息絶えぬ das Kind hatte schon seinen Atem ausgehaucht.

Er entschärft ihn, macht ihn erträglich, so wie an anderer Stelle auch HEINE selbst

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
am Ende Schiffer und Kahn

sowie sein Übersetzer, KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風), es taten [in der *Lorelei*]:

波間に沈むる	versinken zwischen den Wellen.
ひとも舟も、	Mann und Schiff;

Zumindest teilweise kann man damit erklären, warum hier der *Tod* Eingang in den gesungenen japanischen Text gefunden hat, wo er doch sonst immer gemieden wird: weil er nicht so beim Namen genannt wird, daß man ihn auch erkennt! Man wird es zwar nicht zweifelsfrei beantworten können, aber vorstellbar wäre auch, weil man sich - anders als beim *Atem aushauchen* - immer noch vorstellen kann, wie sich der

Schiffer schwimmend ans Ufer rettet ... Es steht ja auch nicht wirklich eine Frau da oben auf dem Felsen und kämmt sich. Das Beklemmende des *Todes* im *Erlkönig* fehlt dem *Tod* in der *Lorelei*. Die *Lorelei* ist ein Märchen, eine Parabel vielleicht, ein Traum ... und vielleicht auch eine seltene Ausnahme! Die japanischen Rezipienten wissen dank des Musikunterrichts an den Schulen, und seit der *Erlkönig* darin ein Bestandteil ist, wovon dieser handelt. Wie durch einen Trichter fällt im Original sein ganzer Text auf das eine, letzte Wort: *tot*. Ein Kind stirbt wirklich, hat man das Gefühl. Das Stück ist darum außerhalb der Schule in *keinem allgemeinen Gesangsbuch* enthalten. 「魔王」 ist in Japan kein 'wahres' Lied, es ist ein literarisches Drama in musikalischem Kleid. Es wird in Wirklichkeit auch höchstens in der Schule auf japanisch gesungen, nur im Schulbuch findet man den *Erlkönig* so. SCHUBERTS großartige Musik hat den *Erlkönig* zwar in den Musikunterricht gebracht, aber es ist 'nur' sein Inhalt, an den sich die Schüler erinnern. Mit ihrem Schwierigkeitsgrad begrenzt diese Musik (nicht nur in Japan) ohnehin die Zahl derer, die ihn singen könnten; mit seinem Text, der 'nicht schön' ist [!], wird deren Zahl zusätzlich kleiner.

Auch der Tod in WAGNERS *Tannhäuser* ist von seinem Autor ernst gemeint. "*Wie Todesahnung Dämmerung...*" beginnt die Arie des Wolfram. Auf diesen Anfang mit seinem in Worte gekleideten *Tod* verzichten die Lehrbücher der Schulen in Japan. Sie setzen bei "*O! du mein holder Abendstern*" ein. Doch auch der in diesem Textteil

wenn sie entschwebt dem Tal der Erden, ein sel'ger Engel dort zu werden

enthaltene Todesgedanke wird nicht wiedergegeben, auch nicht vor oder nach der Stelle, die im japanischen Text so lautet:

かがやくほしはわががこころのともしびぞ  
Leuchtender Stern, du Licht meines Herzens

In dieser Reihe mit Beispielen der Vermeidung des verbalisierten Todes könnte sich auch die Praxis der original-japanischen Liedtexte repräsentiert sehen. Lediglich in den moderneren Versuchen, die gängige Form der Darstellung zu durchbrechen, wie etwa dem von HAGIWARA SAKUTARŌ (萩原朔太郎, 1886 - 1942) in *Gogatsu* 「五月」,

vertont von MIYOSHI AKIRA (三善晃) .

私の大好きな五月  
その五月が来ないうちに  
もしかして死んでしまったら  
(...)

Der Mai, den ich so liebe,  
Wenn ich, bevor dieser Mai kommt  
vielleicht sterbe (...)

oder dem in *Yogoretechimatta kanashimi ni* ... 「汚れっちまった悲しみに.....」 von NAKAHARA CHŪYA (中原中也, 1907 - 1937) Text, und ISHIWATA HIDEO (石渡日出夫, 1912 - 2001) Musik, usw. wird der *Tod* beim Namen genannt.<sup>142</sup> Diese und ähnliche Werke sind als *jiyūshi* - in akademischer Umgebung - anerkannt, erfüllen aber nicht die in dieser Arbeit gestellte Bedingung allgemeiner Verbreitung. Sie kommen in gängigen Textbüchern nicht vor.

Wenn der *Tod* in den einem breiteren Publikum vertrauten Liedern einmal tatsächlich enthalten ist, dann ist er so gut versteckt, daß er selbst durch aufwendige Analysen kaum sichtbar gemacht werden kann. DOI BANSUIS / TAKI RENTARŌS *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 zeigt dies exemplarisch:<sup>143</sup>

Hinter dem Ausdruck "Äste der uralten Kiefern" steckt, daß Kiefern von alters her bis heute "langes Leben, ewigen Wohlstand" symbolisieren (denken Sie nur an die Neujahrsdekoration oder an die Bilder auf den Zuckertüten des *Shichigosan*-Festes). Die Szene ist aus der Zeit, als man dachte, dieses Schloß sei eine ewige Verheißung des Wohlstands. Im Kontrast dazu zeichnet der zweite Vers das Schloß als Kriegsschauplatz. Die Unerbittlichkeit der Schlacht, die das **Leben vom Tod, den Wohlstand vom Untergang** trennt, ist durch "Im Herbst, die Farbe des Rauhreif im Feldlager" ausgedrückt (...) [Hervorhebung: KHI]

HATANAKA, S. 10

Quellen der moderneren Zeit, z.B. die umfangreiche Liste sinnbildlicher Symbole in Liedtexten, die MITA<sup>144</sup> zusammenstellte, enthalten Zeichen für alle Arten von bedrückender Stimmung, aber für die Darstellung des Todes kein einziges. In diesem Punkt folgt die 'normale', geschriebene Literatur den Liedern offenbar nicht. Wie schon die Vielfalt der Zitate bis hier belegt, scheuen sich japanische Schriftsteller keineswegs, den *Tod* anzusprechen. 『「死」にまつわる日本語辞典』 [*den 'Tod' betreffendes Wörterbuch der japanischen Sprache*] heißt z. B. eine dem verbalisierten *Tod* gewidmete Art Lexikon des Journalisten OKUYAMA MASURŌ (奥山益朗) . Alle nur vorstellbaren Facetten sprachlicher Darstellung des Todes sind darin aufge-



listet.<sup>145</sup> Daß die Sprache in musikalischer Umgebung sich dem *Tod* gegenüber anders verhält, kann also nicht an einem immer geltenden Tabu oder an anderen gesellschaftlichen Zwängen liegen. Im *Singen selbst* muß es Faktoren geben, die den *Tod* verbieten: nur dort wird er tabuisiert.

MARUYAMA deutet an, wo zu suchen ist: Er weist auch auf den hinreichend bekannten Widerstand gegen das ausgeschriebene Wort *shi* (vier) in Hotels und Krankenhäusern usw. hin: wegen der Aussprache, die *vier*, aber auch *Tod* bedeuten kann, gibt es meistens keinen vierten Stock - auf den dritten folgt gleich der fünfte usw. Damit wird auch KINDAICHIS Beobachtung widerlegt. Denn daß die Zahl *vier* wegen des *Gleichklanges* der Wörter gemieden wird, läßt nur den (gefühlsmäßig durchaus nachvollziehbaren) Schluß zu, daß sich beim *Klang* des Wortes *Tod* unerwünschte Assoziationen einstellen. Man muß die Zahl vier (*shi*) aussprechen, erst dann wird sie 'böse'. Ihr *Ton* scheint mehr Potential zur Einschüchterung zu beinhalten als ihre schriftliche Entsprechung. Das scheint der Grund zu sein, sowohl für das Fehlen des Wortes *Tod* im Lied, als auch für dessen weite Verbreitung in der sonstigen Literatur, überall dort also, wo es auf Klang weniger ankommt.

## Fazit

In der japanischen Literatur werden weder das Wort noch der Gedanke an den *Tod* gemieden, in den *Liedern* des betrachteten Rahmens beides aber fast immer. Im Gesang oder für das Singen werden deshalb besondere Bedingungen vermutet, die zwar auch im täglichen Sprachgebrauch, aber nicht überall, sondern nur dort wirken, wo der Klang eines Wortes (z.B. *shi* = *vier* oder auch *Tod*) unerwünschte Assoziationen weckt. In Krankenhäusern etwa trifft das verständlicherweise in besonderem Maße zu.

Singen wird offenbar als etwas in einem Zusammenhang mit Vergnügen Stehendes gesehen, welchem 'Dissonanzen' wie der *Tod* natürlich zuwiderlaufen. Eine weitergehende Interpretation könnte den *Tod* als Bestandteil einer Reihe von Denkinhalten oder Ausdrücken sehen, die das ästhetische Gefühl verletzen und dort gemieden werden, wo Ästhetik eine Rolle spielt. Den Gedanken könnte man zudem auf

andere, ähnlich aussehende Fälle anwenden und u.a. vermuten, Japaner wollten beim Gesang nicht einen Konflikt zwischen Mann und Frau berühren, und beispielsweise **ihr** *Heidenröslein* nur mit solchen Gefühlen verbinden, die sie beim Anblick der Blume haben... . Auf ähnliche Weise ließe sich der Widerstand begründen, auf den offenbar der deutsche Text der *Forelle* trifft, wenn er als Hinweis auf einen Betrug verstanden werden will.<sup>146</sup> Den *Tod* (ebenso wie den Betrug oder die Zerstörung einer Liebesbeziehung) zu besingen könnte am allgemeinen ästhetischen Empfinden in Japan gescheitert sein.

### **III LINGUISTISCHE GESICHTSPUNKTE**

(LINGUISTIK, SOZIOLOGISTIK, PSYCHOLINGUISTIK) <sup>147</sup>

## Kapitel 6 Der Sprachgebrauch

Immer im Bewußtsein, daß sie zusammengehören, aber um der Tatsache Rechnung zu tragen, daß die Sprache innerhalb dessen, was in Kapitel 1 als Kultur definiert wurde, eine besondere Stellung einnimmt, wird in dieser Arbeit zwischen Sprache und Kultur unterschieden. Entsprechend wurden Aspekte des sozio-kulturellen Inhalts oder Hintergrunds der Lieder in Kapitel 5 thematisiert. Vereinfacht gesprochen ging es darin um das *Was*, das *Wovon* und das *Worüber* des Singens.

*Wie* die beiden Sprachen diese Aufgaben bewältigen, und *wie* sich das in den Texten niederschlägt, ist Thema dieses 6. Kapitels. Sein Gegenstand ist damit weitgehend unabhängig von Themen, Inhalten und Motiven im Gesang, aber keineswegs unabhängig von Bedingungen sozio-kultureller Art, die den *Sprachgebrauch* mitregieren.

### 6.1 *Langue* als Einflußfaktor

Nach LEISI, so wurde in Kapitel 1 festgehalten, unterliegt der Sprachgebrauch Bedingungen aus zwei Richtungen: solchen von außerhalb des *Systems* der Sprache, von DE SAUSSURE unter dem Begriff *Langue* in die Linguistik eingeführt, und solchen, die von den inneren Gesetzen dieser *Langue* gestellt werden. Oft überlagern sich diese beiden so, daß eine klare Trennung sich nicht ziehen läßt, unter anderem, wie unten gezeigt werden wird, auch im Fall der Pronomina - aber nicht nur dort:

Brüder - über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen

Den *lieben Vater* könnte man auf japanisch benennen, die Sprache hätte die Mittel dazu. Allerdings wird er, so, wie er gemeint ist, nämlich als Gott, nur demjenigen etwas sagen, in dessen Kultur auch eine entsprechende (religiöse) Vorstellung existiert. In Japan existiert sie nicht. Neben mehreren anderen kann darin einer der Gründe bestehen, weshalb *Freude schöner Götterfunken* nicht in einer übersetzten Form gesungen wird. Gott und Vater gelten nicht als Synonyme, selbst bei religiös inklinierten Japanern nicht.<sup>148</sup> Wenn es *unsere* Kultur *tut*, dann folgt sie damit, zumindest nach FREUD,<sup>149</sup> "nicht nur einem infantilen, sondern auch einem (...) phylogenetischen [stammesgeschichtlichen] Vorbild". Das ist ein sozio-kulturelles

Phänomen, für das *außersprachlich* ein angemessenes Attribut wäre. Keineswegs auf Religiöses beschränkt, wird darunter all das verstanden, was die Umgebung der Sprache - nicht sie selbst - bewirkt: die Gesellschaft, die Tradition, die Gesamtheit der Bräuche usw.

Was aber macht das Japanische aus "Brüder" in derselben Zeile? Der Titel *Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders* BWV 992, von JOHANN SEBASTIAN BACH existiert in verschiedenen Übersetzungen, die alle einen *älteren Bruder*, etwa 「旅立つ最愛の兄に思いを寄せる」 o. ä. enthalten. Das ist korrekt, im Sinne von den Tatsachen entsprechend, wenngleich weniger überzeugend im Sinne der pragmatischen Übersetzungsweise, denn das Original löst bei einem deutschen Leser keine Reaktion "aha, älter"! aus. Der Titel bezieht sich auf die Abreise des JOHANN JACOB, der in der Tat ein älterer Bruder JOHANN SEBASTIANs war. Die japanische Gesellschaft mißt der Seniorität überragende Bedeutung bei, ihr genügt der neutrale Bruder nicht, sie will jedesmal wissen, ob er älter oder jünger ist - ihre Sprache trägt dem Rechnung, sie folgt dem sozialen Zwang. Auch der Begriff *kyōdai* (兄弟) steht eher für *Gebrüder*, er ist als Anrede - wie im Original bei SCHILLER - nicht in Gebrauch. Sind nun die *Brüder*, die SCHILLER aufruft, älter oder jünger als er, der Sprecher? Stellen sie ein *innersprachliches* Phänomen dar (weil es den neutralen Bruder im Japanischen als Wort nicht gibt) oder ein *außersprachliches* (weil es von gesellschaftlichen Vorgaben bestimmt ist)? Klar trennen lassen sich die beiden Felder offenbar nicht,<sup>150</sup> sie sind in den Texten ineinander und zusätzlich noch mit künstlerischen Elementen verwoben, so lautet die Antwort. Es sind Probleme dieser Art, die einer Gliederung in Innersprachliches und Außersprachliches nur den Status einer gedanklichen Stütze erlaubt, der vielleicht besseren Verständlichkeit und Übersichtlichkeit wegen.

Eindeutige *außersprachliche* Fälle liegen z. B. dann vor, wenn das Japanische zwar ein Wort und eine grammatische Form usw. hat, diese aber nicht einsetzt (im folgenden Fall das Wort *ich*):

Am Brunnen vor dem Tore	Da steht ein Lindenbaum.
<b>Ich</b> träumt in seinem Schatten	So manchen süßen Traum.

In der japanischen Version fehlt dieses *ich*:

泉に沿いて 繁る菩提樹  
慕い行きては うまし夢見つ

Entlang der Quelle, prächtiger Lindenbaum;  
sehnsüchtig gehend träumte (ich) süßen  
Traum.

Hier werden offenbar Einflüsse auf das sprachliche Verhaltensmuster ausgeübt, deren Ursprung außerhalb des Systems der *Langue* liegt, denn ein *Ich* kann man im Japanischen ausdrücken und könnte es auch in die Übersetzung einbauen. Wenn andererseits von vornherein klar ist, daß im Japanischen die Entsprechung für ein bestimmtes deutsches Wort oder eine grammatische Form usw. nicht existiert, dann ist die Sprache selbst (als System) an den resultierenden Verschiebungen 'schuld'. Zum Beispiel: Die erste Zeile aus GOETHE'S *Mignon* enthält einen Relativsatz.

Kennst du das Land, **wo die Zitronen blüh'n**, (...)

Solche Konstruktionen gibt es im Japanischen nicht, sie lassen sich auch auf keine Weise herstellen. Man muß diesem Satz auf japanisch eine andere syntaktische Struktur geben (was dann von Bedeutung sein kann, wenn zwischen der Syntax des deutschen Originals und der Musik eine enge gegenseitige Beziehung besteht). Es leuchtet ein, hier handelt es sich um ein *inersprachliches* Problem.

Auch ein grammatisches Geschlecht, um ein weiteres Beispiel zu bemühen, gibt es im Japanischen nicht. HEINES Lied von der Liebe eines Fichtenbaums (mask.) zu einer Palme (fem.) wurde, schreibt HANSJAKOB SEILER,<sup>151</sup> von ROMAN JAKOBSON als Paradebeispiel für die Rolle des grammatischen Geschlechts bei seinen Vorlesungen herangezogen:

Ein Fichtenbaum steht einsam  
Im Norden auf kahler Höh'.  
Ihn schläfert; mit weißer Decke  
Umhüllen ihn Eis und Schnee.  
Er träumt von einer Palme,  
Die fern im Morgenland,  
Einsam und schweigend träumt  
Auf brennender Felsenwand.

The poem, qua poem, could not be translated into, say, English, where its amorous flavor would be lost: *fir tree ... it, palm tree ... it*. (...)

SEILER, S. 120

Hier zeigt sich ebenfalls ein rein innersprachliches Phänomen, das sich als Beispiel genauso für das Japanische heranziehen ließe (als eines, das, nebenbei, die Unübersetzbarkeit gewisser Bestandteile demonstriert). Alle diese Fälle reduzieren sich auf die Tatsache, daß Bestandteile *einer Langue* einer andern fehlen und nur mittels zum Teil aufwendiger Umschreibungen verständlich werden. Das gilt weit mehr für das Verhältnis von Japanisch zu den westlichen Sprachen, als für das unter diesen.

Aus indo-europäischer Sicht ist Japanisch ein Exot, ein erwachsenes Waisenkind, dessen Eltern unbekannte Nomaden waren. Die Terminologie und die Kategorien indo-germanischer Sprachen können Japanisch nicht adäquat beschreiben und erklären, sie stoßen ja oft schon in ihren Heimatsprachen an Grenzen. So darf man in den meisten Sprachen die Wortfolge nicht nach Belieben ändern, die innersprachlichen, syntaktischen Bedingungen erlauben das nicht. Die Betonung muß man allerdings auf *nicht nach Belieben* legen, sonst stimmt die Aussage nicht: Der Lehrmeinung nach gilt Deutsch als sogenannte SVO, Subjekt - Verb - Objekt - Sprache. Im vorhergehenden, in diesem und im nachstehenden Satz steht das Verb aber vor dem Subjekt. Trotzdem sind diese drei deutschen Sätze wahrscheinlich korrekt. Die Regel ist also eine mit vielen Ausnahmen - sie nützt entsprechend wenig. Auch der Versuch, an das Japanische ähnliche Ordnungsmaßstäbe anzulegen, zu sagen etwa, es habe dieselbe syntaktische Struktur wie deutsche Nebensätze, nämlich Subjekt - Objekt - Verb, übersieht das Wesentliche, weshalb mittels der Kenntnis dieser 'Regel' auch keine tieferen Einsichten gelingen. Abgesehen davon kann sie an unzähligen Beispielen widerlegt werden. In dem berühmten 「象は鼻が長い」<sup>152</sup> *Elefanten haben lange Rüssel* [Nasen], aber u.a. auch *die Rüssel der Elefanten sind lang* von MIKAMI AKIRA (三上章), werden zwei *sogenannte* 'Subjekte' nebeneinandergestellt und in Beziehung zueinander gebracht, und ein *sogenanntes* 'Adjektiv' dient als *sogenanntes* 'Prädikat' usw.

Daß ein einzelnes Wort wie 赤い。 ([es ist] *rot*), oder 行く。 (*gehen*) einen vollständigen Satz darstellen kann, oder daß die semantischen Beziehungen im Satz vor allem durch attributive Konstruktionen ausgedrückt werden, die in ihrer schier un-

begrenzten Verschachtelungsmöglichkeit zu gewaltigen Hindernissen sowohl beim passiven Verständnis als auch beim Versuch, selbst einigermaßen 'erwachsen' klingendes Japanisch zu schreiben, mutieren können und deutschen Schachtelsätzen wie diesem, absichtlich so formulierten, in nichts nachstehen: Darin unter anderem manifestiert sich die Andersartigkeit, nicht in SVO oder SOV und ähnlichen Mustern.<sup>153</sup> Das überaus einfache

春を愛する人は心清き人

in dem populären *Shiki no uta* 「四季の歌」 lautet - 'wörtlich' übersetzt - auf deutsch etwa so:

*Den Frühling liebender Mensch [は] Herz reiner Mensch.*

Indo-germanische Sprachen würden, um den Inhalt auszudrücken, einen Relativsatz konstruieren:

*Ein Mensch, der den Frühling liebt, ist ein Mensch reinen Herzens.*<sup>154</sup>

Hier auf unterschiedliche Syntax zu verweisen, wäre richtig, deckte das Phänomen aber nur teilweise ab.<sup>155</sup> Die Andersartigkeit der Sprache bringt es mit sich, daß gängige Begriffe der westlichen Linguistik wie *Subjekt*, *Prädikat*, *Adjektiv* usw. den Aufbau, die Bestandteile und die Funktionen des Japanischen nur angenähert beschreiben können. Nicht zufällig weicht BRUNO LEWIN in seinen Lehrwerken auf neue (bevorzugt lateinische!) Terminologie aus: So gebe es keine "echte[n] Pronomina" im Japanischen; das, was üblicherweise als Adjektive bezeichnet wird, nennt er "Qualitativa", und was oben Attributivkonstruktionen genannt wurde, sind für ihn "progressive Determination ('Bestimmendes vor Bestimmtes')".<sup>156</sup> Wohl kann der Rückgriff auf vertrautes Fachvokabular die ersten Schritte erleichtern, doch sobald man sich 'richtiger' Sprache gegenübersteht, greift es nicht mehr. Wo solche Begriffe innerhalb dieser Arbeit in Erscheinung treten, tun sie das nur in einer Rolle als Hilfswerkzeug. Damit fügen sie sich einem verbreiteten Usus.<sup>157</sup>

In Zusammenfassung: Es empfiehlt sich, das Phänomen des Andersseins mit Abstand von gängigen Begriffen zu betrachten.



Bei den innersprachlichen Gegebenheiten kann man gleichsam von einer Art höherer Gewalt linguistischen Ursprungs sprechen. Die schränkt auch die Macht der Übersetzer ein. Denn was immer sie mit den deutschen Liedern anstellen, ihr Einfluß tritt hinter die Kraft der der *Langue* innewohnenden Gesetze zurück. Alle zwischen fremden Sprachen ohnehin bestehenden latenten Hindernisse werden in ganz neue Kategorien gehoben, wenn Japanisch beteiligt ist. Auch wenn man ERLINGHAGEN nicht ohne Einschränkung folgen möchte, wenn er andeutet,<sup>158</sup> Japanisch sei die schwerste Sprache der Welt - deshalb nicht folgen will, weil jede Sprache schwer ist, wenn man seine Ansprüche hoch genug stellt - so kann man als Europäer in der Auseinandersetzung mit dem Japanischen doch das Unbehagen fast körperlich spüren, welches die Fremdheit gerade dieser Sprache zu erzeugen scheint.

Im folgenden ist all das unter *innersprachlich* zu verstehen, was die Sprache technisch, als *System*, kann oder nicht, was sie leistet, nach Grammatik, Syntax oder Vokabular usw., aber unabhängig von der Person eines Sprechers, Übersetzers oder Dichters, unabhängig von situativen, psychologischen oder soziologischen Erwägungen, und selbstverständlich auch unabhängig vom Thema.

### **Pronomen**

Unterschiede zu dem Sprachgebrauch einer anderen Kultur zeigen sich in ihrer einfachsten Form an den Wortinhalten. In der Linguistik gilt es als Binsenweisheit, obwohl es als Postulat selten deutlich ausgesprochen wird: Echte Synonyme gibt es nicht;<sup>159</sup> zwischen zwei verschiedenen Sprachen gibt es sie erst recht nicht.<sup>160</sup> Übersetzte Wörter, auch wenn sie perfekt scheinen, fügen den Originalen der Ausgangssprache Bedeutungen hinzu und nehmen ihnen Bedeutungen weg. Man möchte diese zusätzlichen oder fehlenden Bestandteile ignorieren, aber das lassen sie nicht zu. *Amae no kōzō* 「『甘え』の構造」 heißt das bekannte Werk von DOI TAKEO, es beschreibt eine *Verhaltensform*. Im Englischen wird *The anatomy of dependence* daraus. So treffend der Titel sein mag - *anatomy* mag unter Umständen tatsächlich für *kōzō* stehen und *dependence* für *amae* - er beinhaltet gleichzeitig weniger und mehr und anderes. Das ist solange ohne Bedeutung, wie die Diskus-

sion von DOIS Theorie bei *amae* bleibt und sich nicht unbemerkt auf *dependence* verschiebt. Dessen Hauptinhalt wird in seiner Übersetzung ins Deutsche entlarvt: *Abhängigkeit*. Liest man *dependence* so, hat man sich von *amae* bereits entfernt. Die Gefahr besteht, denn Hörer mit der Muttersprache Englisch haben bei *dependence* keine Wahl, sie müssen das Mehr zur Kenntnis nehmen, ob sie wollen oder nicht.

Nicht mit Übersetzungsaspekten und Bedeutungsunterschieden einzelner Wörter, von ihnen gäbe es eine unübersehbar große Zahl, sondern am Beispiel der ganzen Wortklasse der Pronomen beginnen die Analysen dieses Kapitels. Pronomen gehören zu denjenigen Sprachbausteinen, die in den beiden Sprachen existieren, aber von unterschiedlichem Charakter und Bedeutung sind und mit jeweils unterschiedlichen Aufgaben betraut werden.

Unter anderem im japanischen Pendant zu *Auf Flügeln des Gesanges* von HEINE zeigt sich der extremste Pronomen-Problemfall. Er besteht im Weglassen jeglicher Personenbenennung, und wer spricht oder etwas tut, wird dadurch verschleiert. Auf dieses Phänomen japanischer Sprechweise machte bereits Kapitel 4 aufmerksam.

Auf Flügeln des Gesanges, Herzliebchen, trag' ich dich fort	歌の翼を かりて行かな	Flügel des Gesanges [Akk.] ausleihend wollen gehen
--	----------------	---

So stehen die ersten zwei Zeilen von *Uta no tsubasa ni* 「歌の翼に」 [*Auf Flügeln des Gesanges*] in *Aishōmeika* 「愛唱名歌」. Dieselbe Stelle lautet im Lehrbuch *Kōkōsei no ongaku 1* 「高校生の音楽 1」:

Auf Flügeln des Gesanges, Herzliebchen, trag' ich dich fort	うたのつばさに あこがれのせて	Auf Flügel des Gesanges Sehnsucht setzend
--	--------------------	--

Erst in der Erläuterung des deutschen Textes, die aber nicht zum Singen gedacht ist, sondern nur dem Hintergrundverständnis dienen soll, kommt ein "Liebling" hinein, so daß auch japanische Leser wissen, es muß ein Mann sein, der spricht:

Auf Flügeln des Gesanges, 歌の翼のうへにのり	auf Flügel des Gesanges setzen
Herzliebchen, trag' ich dich fort 緒に行かう戀びとよ	laß doch zusammen gehen, <b>Liebling</b>



Auch in diesem Fall <sup>162</sup> ist keine Übersetzungskritik geplant, aber die mit einem Ausrufungszeichen gekennzeichneten Stellen zeigen: Der Übersetzer hat einige Pronomen gravierend mißverstanden. Auch offensichtliche Schwierigkeiten mit Akkusativ, Dativ und Genitiv [*mich* = わたしの!] werden offenbar. Das eher amüsante 彼女は, für: *sie* [die Nachtigallen!] Pl., wäre ihm wohl nicht unterlaufen, wenn die Ausgangssprache z. B. Englisch gewesen wäre. Dort werden die 3. Pers. fem. Sg. und die 3. Pers. fem. Pl. unterschieden: *she* und *they*. Im Deutschen lauten beide *sie*. Schüler, die sich mit dem Text ernsthaft auseinandersetzen, werden an der Stelle, an der ursprünglich vielleicht gar kein Erklärungsbedarf bestanden hatte, in tiefes (und fruchtloses) Nachdenken verfallen.

Die Schwierigkeiten der Pronomen entstehen auch aus der Tatsache, daß das Japanische kein grammatisches Geschlecht kennt. Noch einmal muß zur Erklärung das *Heidenröslein* helfen. In diesem Lied und seiner japanischen Bearbeitung liegen besonders viele Hintergrundfaktoren versteckt - sprachlicher und nichtsprachlicher Natur! Aus dem deutschen Original

Röslein wehrte sich und stach, half *ihm* doch kein Weh und Ach,

wie es beispielsweise in JOHANN WOLFGANG GOETHE, <sup>163</sup> *Gedichte*, bei Reclam (1980) steht, macht der japanische Schulbuchtext in seiner Wort-für-Wort-Übersetzung <sup>164</sup>

Röslein		wehrte sich	und	stach,		
小さなばら		抵抗した	そして	刺した		
half	<i>ih</i>	doch	kein	Weh	und	Ach,
役立つ	ばらには	しかし	[否定]	悲鳴	そして	絶叫が
nützte	der Rose	jedoch	[Verneinung]	Weh	und	Ach

Diese Version zielt auf Verdichtung dessen, was GOETHE an der Stelle gemeint habe; man kann sie bisweilen auch in deutschen Textversionen finden. Wer nach dieser Lesart leidet, kann nur die Rose sein. Das liest offenbar auch ein offizieller japanischer Übersetzer in den Originaltext hinein. Seine Sprache zwingt ihn allerdings, an der Stelle genauer als das Deutsche zu werden, denn sie hält kein undeutliches Pronomen, wie es *ihm* darstellt, bereit. Undeutlich ist dieses, weil es sich sowohl

auf das maskuline Wort *Knabe* als auch auf das neutrale *Röslein* beziehen kann und den Leser vor die Wahl stellt. Der Übersetzer 'löst' das Problem, indem er zuerst die Zweideutigkeit im deutschen (!) Text beseitigt: *Ihr* kann nur feminin sein. Der männliche *Knabe* scheidet damit aus, ein grammatisch sächliches *Röslein* aber auch. Es bleibt die grammatisch weibliche *Rose*, die aber nur ein deutscher Leser hinter dem *ihr* noch verstehen kann. Die Schüler an den japanischen Gymnasien würden es gar nicht bemerken, in ihrer Sprache hat eine Rose kein Geschlecht, aber der Übersetzer legt mit dem *ihr* das Fundament, "Rose" in die Übersetzung zu schreiben:

**ihr**  
ばらには

Wenn er statt dessen 彼女には (*sie* Sg.[für Frauen, Mädchen]) gewählt hätte, wäre aus dem deutschen grammatischen *ihr* im Japanischen ein semantisches *ihr* geworden, denn nur grammatisch feminine Wörter gibt es nicht im Japanischen. Es gibt dort überhaupt kein grammatisches Geschlecht. Die Sonne, die Rose, die Kiste, die Flasche ... bekanntlich ist nichts daran weiblich per se, und das Japanische kann keine künstliche grammatische Feminisierung an diesen oder anderen Substantiven vornehmen. Mit einem flektierten Pronomen wie 彼女には oder 彼女にとって usw. wäre also eine *semantische* Feminisierung mit dem *Röslein* geschehen - damit aber sein *metaphorischer Charakter entlarvt worden*. Es wäre klar gewesen, daß die Rose menschlicher Natur ist. Wenn GOETHE *Röslein* sagt, meint er in *dem* Gedicht sehr wahrscheinlich *Mädchen*. Das merkt der Übersetzer entweder nicht, oder er möchte den Gedanken daran vermeiden. Wenn er *Röslein* sagt, meint er eine *Blume*. Also spricht er es aus: ばらには [*für die oder der Rose*].<sup>165</sup>

Im Deutschen wäre "half *ihr* doch kein Weh und Ach" übrigens keineswegs über Zweifel erhaben. Neben der Verletzung der grammatischen Kongruenz, die darin besteht, daß sich ein feminines Pronom (*ihr*) auf ein grammatikalisch neutrales (das) *Röslein* bezieht, will vor allem der anschließende Satz nicht zur Botschaft des Gedichts passen:

Mußt' es [das *Röslein*] **eben** leiden

Was heißt *eben*? Wollte GOETHE etwa sagen: *Sie mußte leiden - na und?* Wohl kaum. Es ist vielleicht nicht ganz naheliegend, aber man könnte diese Stelle des Gedichts immerhin auch so zu interpretieren versuchen, daß der Knabe *es eben erleiden mußte* - schließlich war er es, der frech gewesen war und deshalb gestochen wurde. Dann bekäme das *eben* einen besseren Sinn: Das geschieht *ihm* recht, denn wer nicht hören will, muß (*eben*) fühlen:

Mußt' [der Knabe] es **eben** leiden [gestochen zu werden]

Dann jedoch wäre das *es* in dem Satz in einer ganz neuen Rolle. Während es im 'üblichen' Sinn das *ihm* in

half **ihm** (dem Röslein) doch kein Weh und Ach

als Subjekt [Röslein] weiterführt

Mußt' **es** [das Röslein] eben leiden

wäre nun das **es** nicht Subjekt, sondern Objekt des Satzes:

Mußt' [der Knab] **es** [das Gestochenwerden] eben (er-) leiden

In genau diese Rolle bringt es auch der Schulbuchverlag (allerdings immer noch mit der Rose als Subjekt), wenn er den fraglichen Satz in einem anderen Band <sup>166</sup> mit einer weiteren ausführlichen Erläuterung versieht:

... half	<b>ihm</b>	doch	kein	Weh	und	Ach,
役立つ	<b>ばらには</b>	しかし	[否定]	悲鳴	そして	絶叫が
mußt'	<b>es [Akk.]</b>	eben	leiden.			
~せざるをえなかった	<b>それを</b>	まさに	我慢する			

Weiteren Interpretationsversuchen gehen die vorliegende Untersuchung und auch das japanische Schulbuch aus dem Weg. In der Sprache, in der es verfaßt ist, gibt es keine Pronomen, die dem Leser auf dieselbe Weise die Wahl zwischen Knabe oder Röslein, zwischen Blume und Mädchen und zwischen Subjekt und Objekt aufbürden. In Japan ist klar: Es geht um ein Röslein, eine Blume, die das Gepflücktwerden erleiden muß! Angesichts solcher Verwicklungen fällt es leichter zu 'akzeptieren', wenn Personenbezeichnungen in den japanischen Liedern ganz fehlen. Das scheint

darüberhinaus auch die einzige Möglichkeit zu sein, neutral im Sinn vertikaler Beziehungsmuster zu bleiben.

Ein weiteres nachgerade unüberwindbares Problem der Pronomen besteht darin, daß ihre jeweiligen Vertreter nicht einander entsprechende Funktionen erfüllen. MORI ARIMASA zeigt in Kapitel 6.4 weiter unten, daß die deutschen *ich*, *du*, *Sie*, *er* usw. keine neutralen Entsprechungen im Japanischen haben. In einfachen Fällen zwar unproblematisch, fügt diese Eigenschaft des Japanischen jedoch, und zwar nicht nur im Fall der Lieder, jedem übersetzten deutschen Text *immer* eine qualitative Komponente hinzu. Deutlicher: Es findet *immer* eine qualitative Änderung statt - ein nicht unerheblicher Befund.

4. *No naka no bara* 「野なかの薔薇」 (oder nur 「のばら」) [Heidenröslein]  
 Quelle: *Nihon shōka shū* (日本唱歌集) S. 136  
 Text: KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風)  
 Musik: HEINRICH WERNER

(...)

Röslein sprach: Ich steche dich,	手折らば手折れ	'Wenn du willst, so pflücke mich,
Daß du ewig denkst an mich,	思い出ぐさに、 君を刺さん。	zur Erinnerung stech' ich <b>dich</b> !

Das *kimi wo* (君を) steht für das *Dich* des Originals. *Kimi* (君) aber ist ein Pronomen, das eine Adressatenrichtung enthält, und zwar von oben nach unten, von einem Mann, der zu einem Freund oder einem ihm gut bekannten Mann (der nicht älter sein darf) oder zu seiner Freundin spricht. Auch das Schulbuch <sup>167</sup> schlägt diesen Text zum Singen vor. Allerdings 'korrigiert' es sich selbst einige Zeilen darüber, wo es als 原語歌詞の意味 [Bedeutung des Originaltextes]:

Röslein	sprach:	Ich	steche	<b>dich</b>
小さなばら	語った	わたしは	刺す	<b>あなたを</b>

angibt. Die Sprecherin ist nämlich ein Mädchen, ein Röslein, und ein *kimi* (君), gerichtet an einen *Knaben*, wäre ein Sprachverhalten, das von einem Mädchen aus nicht möglich ist. *Kimi* (君) und *anata* (あなた) unterscheiden sich durch ihre vertikale Beziehungsrichtung, die prinzipiell entgegengesetzt ist: *kimi* von oben nach unten, *anata* umgekehrt. *Kimi* (君) wäre im betrachteten Beispiel nur dann nicht

'falsch', wenn man unterstellt, der Übersetzer habe absichtlich die Personen, Knabe und Röslein, vertauscht! <sup>168</sup>

Daß sogar in einem Schulbuch beide Versionen, *kimi* und *anata*, auf einer Seite als richtig vorgestellt werden, muß erstaunen. Im übrigen ist erst durch das Messen am Originaltext eines Liedes in einer anderen (der deutschen) Sprache, so scheint es, diese Ambivalenz überhaupt zutagegetreten.

Im japanischen *Ständchen* 「セレナード」 von SCHUBERT kann man den 'richtigen' Gebrauch von *kimi* (君) finden:

待てる我に 出で来よ君 Komm **du** doch zu mir, der ich warte...

Hier singt ein Mann, das wird durch das 君 deutlich. Im Deutschen steht "Liebchen", was die gleiche Wirkung hat: angesprochen ist ein Mädchen. Die japanische Sprache hat auch hier nur die Wahl zwischen Personalpronomen, die vertikale Richtungen ausdrücken - sie können nicht anders, und mit *kimi* (君) [du] kommt auch hier ein Beziehungsmuster hinein, das GOETHE'S Pronomina nicht ausdrückten.

In *An die Musik* von SCHÖBER / SCHUBERT ist das dort enthaltene *Du* in seinen verschiedenen flektierten Formen weder Mädchen noch Junge. Das Lied ist - mit deutschem Gesangstext versehen - in *Kōkōsei no ongaku 2* enthalten. Wie üblich ist dem Lied dort eine Übersetzung und Erklärung beigelegt. Darin sind alle Pronomen der 1. Person durch Formen von *watashi* (わたし) und die der 2. Person durch solche von *anata* (あなた) repräsentiert.

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, あなた優しい芸術よ...

*Anata* lautet die Entsprechung für *du* hier. Die Gebrauchsregeln für *anata* und *kimi* sind an Kompliziertheit nicht zu überbieten. <sup>169</sup> Wenn eine Frau spricht, zu ihrem Ehemann, oder umgekehrt dieser zu ihr, wird aus dem *anata* ein zweifelsfreies *Du*. Nur dann lautet die Rückübersetzung des Pronomens wie im Original:

あなた優しい芸術よ... **Du** zärtliche Kunst...



*Anata* hat sich jedoch als spezielles Übersetzungswort eingebürgert. Es vertritt normalerweise das 'höfliche' deutsche *Sie* (3. Pers. Sg. und evtl. auch Pl.). Wenn es so intendiert gebraucht wird, steht hier:

あなた優しい芸術よ... *Sie* zärtliche Kunst... [!]

Das aber steht dem alles überlagernden Gefühl der Nähe entgegen, das aus den Originalzeilen spricht. Doch solange man nicht weiß, wer zu wem spricht, ist es nicht möglich zu bestimmen, *anata* bedeute *Sie* oder es bedeute *du*. *Anata* bedeutet *du*, wenn es eine Frau zu ihrem Mann sagt, und es bedeutet *Sie*, wenn damit ein fremder Erwachsener angesprochen wird. Die üblichen Erklärungsmuster von *respektvoll* oder *höflich* oder *weniger höflich* sind irreführend. *Anata* ist genauso höflich oder unhöflich wie *kimi* (von dessen ursprünglicher Verwendung als Anrede für den *Tennō* ganz abgesehen). Anders gesagt: *Anata* 'bedeutet' *du* oder *Sie* in Abhängigkeit davon, welcher der am Gespräch Beteiligten 'oben' und welcher 'unten' ist. Welches Pronomen man auch wählt, es fügt eine Beziehungskomponente hinzu, die sich von derjenigen zwischen dem deutschen *du* und dem deutschen *Sie* insofern unterscheidet, als sie mehr mit *höher* und *tiefer* zu tun hat als mit Vertrautheit. Man kann zwar im Deutschen durch absichtliche Verwendung entweder des einen oder des anderen ein Oben und Unten ausdrücken, sei es, um seine Position zu demonstrieren, sei es, um seiner Verachtung Ausdruck zu geben - aber das sind Ausnahmen des Sprachgebrauchs. Zwischen deutschen Ehemännern, -frauen und allen Kindern gibt es nur *du*.<sup>170</sup> Die Personenbezeichnung im Deutschen ist *symmetrisch*, wie SUZUKI es nennt.<sup>171</sup> Und wenn es nach SCHÖBER noch jemandem einfallen sollte, auf deutsch ein Gedicht an die Musik als Monolog zu schreiben - mit *Sie* wird er sie bestimmt nicht anreden. Der Übersetzer aber stammt aus einer Sprachwelt, die Beziehungen so spiegelt, wie sie dort sind: *asymmetrisch*. Älter-jünger, Mann-Frau usw.: nie gleich. Dabei spielt keine Rolle, ob Namen (Nomen) oder dafür stehende Ausdrücke (Pronomen) verwendet werden. Wenn in der japanischen Welt es jemandem einfallen sollte, die Musik anzusprechen, hat er nur ungeeignete Alternativen. Der Übersetzer hat sich dafür entschieden, die Kunst 'über' den Sprecher zu stellen. Er hätte auch *kimi* (君) wählen können, dann wäre sie 'unter' ihm gelandet. Es ist nicht seine 'Schuld', daß eine vertikale Komponente hinzukam, die Sprache ist

'schuld', weil sie kein neutrales Vokabular hat.

*Kimi* ist nur eins von vielen *Dus*, die einem Sprecher des Japanischen zur Verfügung stehen. Jedes dieser *Dus* enthält Nuancen, Bedeutungen, Konnotationen, die es von den restlichen abheben.:

<i>kimi</i> :	8. <i>Serenāde</i> 「セレナーデ」 君聴くや音に咽ぶ夜の鳥	[ <i>Ständchen</i> ] Hörst <b>du</b> die qualvollen Töne der Nachtigall?
<i>na</i> :	14. <i>Umashi yume</i> 「美し夢」 汝が夢を、護りなん。	[ <i>Wiegenlied</i> SCHUBERT D 498] schützt wohl <b>deinen</b> Traum.
<i>omae</i> :	50. <i>Kāsan no uta</i> 「かあさんの歌」 お前も 頑張れよ	[ <i>Mutters Lied</i> ] da sollst <b>du dich</b> auch anstrengen.

Wohl kann die Wahl der jeweils gewählten Du-Form mit äußeren (zum Beispiel gesellschaftlichen) Zwängen begründet werden, was aus dem Problem aber ein innersprachliches macht, ist, daß die deutsche Sprache diese Unterschiede nicht ausdrücken kann, selbst wenn sie es wollte, und die japanische nicht vermeiden kann, sie auszudrücken! D. h. es gibt kein sich gegenseitig entsprechendes Vokabular.<sup>172</sup>

In Kapitel 6.4 wird wenigstens ein Erklärungsversuch dieses Phänomens, das nicht als zweitrangig mißverstanden werden sollte, angestrebt. MORI ARIMASA beschreibt dort vor allem dessen soziale Dimension, eine Grenze zur sprachlichen zieht er nicht, er stellt beides wie die Vorder- und Rückseite einer Medaille dar.

Während man bei den Pronomina nicht immer sicher sagen kann, ob ihr Unterschied zu westlichen Vertretern derselben Wortart auf von der *Langue* ausgehenden, also innersprachlichen Faktoren beruht oder von Einflüssen außerhalb der *Langue* verursacht ist, ist die nächste Gruppe eindeutig *sprachimmanent*.

### ***Wa* oder *ga***

Als die wohl bekannteste und zugleich am wenigsten verstandene Besonderheit des Japanischen können die Partikeln *wa* (は) und *ga* (が) gelten. Sie sind Mitglieder einer Wortart, die es im Deutschen nicht gibt.<sup>173</sup> Wer ihre Anwendungsregeln

nicht mit der 'Muttermilch einsogen' hat, bekommt später unerhörte Schwierigkeiten, sie zu beherrschen.<sup>174</sup> Wissenschaftler, nicht nur in Japan,<sup>175</sup> haben sich des Phänomens in großer Zahl angenommen. In all seinen Erscheinungsformen betrachtet, ist das Problem so komplex, daß ein Erklärungsbeitrag dazu an dieser Stelle nicht einmal ansatzweise versucht wird. Vielmehr wird den bewußt aus einfachstem Vorrat gewählten Beispielen ein bestehender Ansatz, derjenige von KITAHARA YASUO (北原保雄) bzw. ŌNO SUSUMU (大野晋), zugrundegelegt. Auch wenn dieser längst nicht alle Facetten des Problems abdeckt (er betrifft nur die einfachste Form der Aussagen A-Verb oder A-Verb-B), er ist einleuchtend und empfehlenswert als Starthilfe für jeden, der sich an Japanisch als Fremdsprache<sup>176</sup> wagt.

Wenn diese beiden Partikeln falsch verwendet werden, irritiert das einen Sprecher der Muttersprache, doch nur selten wird das Verständnis dadurch ernstlich beeinträchtigt. Auffällig ist trotzdem, daß sich das Problem in den diversen Übersetzungstheorien und -hilfen nicht findet, obwohl es den Text inhaltlich beeinflusst. Der einzige Autor, der mir auf der Suche als einer begegnete, der darin auch für das Übersetzen ein Problem sah, ist MORI ARIMASA. In ihrer einfachsten Form und im Prinzip dienen die japanischen Partikeln einer Unterscheidung, die das Deutsche selten einer Berücksichtigung wert findet, nämlich derjenigen zwischen zwei hinter einer Aussage latent enthaltenen möglichen Fragen.

Der Aussagesatz *er ist der Lehrer* kann als Antwort gedacht werden auf die beiden Fragen: *Wer ist er?* oder: *Wer ist der Lehrer?* Im Deutschen kann man zumindest mündlich durch Betonung den geeigneten 'Vektor' hörbar machen: Er ist der **Lehrer**, oder **er** ist der Lehrer. Im schriftlichen Gebrauch bleibt die Ambivalenz. Im Japanischen **muß** man (schriftlich und mündlich) unterscheiden:

<i>Wer ist er?</i>	Er ist der <b>Lehrer</b>	彼は先生です。
<i>Wer ist der Lehrer?</i>	<b>Er</b> ist der Lehrer	彼が先生です。

Indem sie *diese* Unterscheidung erkennbar machen, fügen die Partikeln *wa* oder *ga* der Übersetzung eine Information hinzu. Sie sind also nicht bedeutungsneutral, es ist nicht gleich, welche der beiden man verwendet.

Nach KITAHARA / ŌNO lautet das Prinzip (in vereinfachter Form) so: Teilt man einen Satz der Form *A-Verb-B* oder *A-Verb* in eine Hälfte links **vor** der Partikel und eine rechte nach der Partikel, dann gilt:

<i>links</i>		<i>rechts</i>
bekannt	<b>wa</b>	unbekannt
bekannt	<b>wa</b>	bekannt
unbekannt	<b>ga</b>	bekannt
unbekannt	<b>ga</b>	unbekannt

ŌNO, 日本語の文法を考える, S. 24 ff.

Um es zu betonen: Das ist nicht der ganze Umfang des *Wa*-und-*Ga*-Problems, aber es ist seine Essenz, deren Verständnis zur Einsicht in die hier diskutierten Fälle hinreicht. (Vgl. MORI, Fußnote <sup>177</sup>) Wenn die Ausführungen dieses Kapitels im Zusammenhang mit *wa* und *ga* ein *richtig* oder *falsch* andeuten, so ist das *nota bene* immer nur **in bezug auf diese Matrix** gemeint.

Aus ihr folgt unter anderem: Was links von jedem は steht, muß bereits 'bekannt' sein, was links von jedem が steht, hingegen unbekannt.

彼は先生です。Daß **jemand** da ist, sieht man. **Daß** er ein Lehrer ist, ist unbekannt!  
 彼が先生です。Daß **ein Lehrer** da ist, weiß man. **Wer** (von den vielen) es ist, ist unbekannt!

Gelegentlich zeigt auch das Deutsche den Aspekt an, den *wa* und *ga* verkörpern, und zwar dann, wenn entweder der bestimmte oder der unbestimmte Artikel - die es beide im Japanischen nicht gibt - diese Aufgabe übernehmen.

"**Ein** Märchen aus uralten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn", lautet eine Textstelle in der *Lorelei*. Sie lautet nicht: **das** Märchen ... , denn sie ist die Antwort auf die unausgesprochene Frage: *Was kommt mir nicht aus dem Sinn?* und nicht die auf: *Was ist mit dem Märchen aus uralten Zeiten los?*

KONDŌ SAKUFŪ 近藤朔風 übersetzt die Stelle so:

①

つたえ  
昔の伝説は

そぞろ身にしむ。

**das** alte Märchen [das dem geneigten Leser sicher bekannt ist...]

bleibt mir irgendwie im Sinn

Er tut so, als ob das Märchen bereits bekannt, vorher schon einmal erwähnt worden wäre. Er antwortet somit auf die imaginäre Frage: *Was ist mit dem Märchen los?* Übersetzt man es zurück, wird im Deutschen nicht *ein*, sondern *das* Märchen daraus. Antwort also → **das** Märchen bleibt mir im Sinn. Das *Das* impliziert, der Hörer wisse schon, von welchem Märchen die Rede ist. Das stimmt aber bekanntlich nicht. HEINE erklärt ja erst danach, was es mit dem Märchen auf sich hat. Hätte KONDŌ so übersetzt:

②

つたえ  
昔の伝説が  
そぞろ身にしむ。

**ein** altes Märchen  
bleibt mir irgendwie im Sinn

dann würde der japanische Satz die Frage: *Was bleibt mir dauernd im Sinn?* beantworten. Antwort → **ein** altes Märchen. (das jetzt zum ersten Mal erwähnt wird; vorher war unbekannt, was mir immer im Sinn bleibt.) Diese 'Antwort auf eine versteckt dahinterliegende Frage' ist es, die HEINE gab.

Manchmal, wie eben in der *Lorelei*, wird so durch den Gebrauch des bestimmten oder unbestimmten Artikels auch im Deutschen die Sache klar, und man erkennt, ob der Übersetzer den Inhalt des Originals im gemeinten Sinne wiedergab. Normalerweise aber muß das Deutsche im Satz umständlich ausholen und weit abschweifen, um die gleiche Information weiterzureichen. Das sieht man am Fall *Sah ein Knab ein Röslein steh'n*. Im Japanischen muß man sich entscheiden, bevor man zu schreiben anfängt, was bekannt sein soll, Subjekt oder Objekt, Knab oder Röslein.

③

童は見たり、  
野中の薔薇。

**Das** Kind sah  
(eine) Rose im Feld

Derselbe Übersetzer, der auch die *Lorelei* bearbeitete, entscheidet sich in ③ wieder für den *Knaben* als bekannt und eine Aussage darüber, was es mit diesem Knaben auf sich habe: Er sah *ein Röslein steh'n*. Das entspricht wieder nicht dem Original. Von dem Knaben war bisher noch nicht die Rede gewesen, von der Rose auch nicht, beide werden erst vorgestellt. Hätte KONDŌ so übersetzt:

④

童が<sup>が</sup>見たり,  
野中の薔薇。

Ein Kind sah  
(eine) Rose im Feld

dann würde ein japanischer Leser im Kopf, (so automatisch und unbewußt wie ein Deutscher, der zu jedem Substantiv, das ihm begegnet, ein Geschlecht hinzudenkt) hinzuergänzen: *(Irgend)ein Junge hat (irgend)eine Rose gesehen*; und das auszudrücken hatte GOETHE vermutlich im Sinn, als er das Gedicht verfaßte: *Es waren einmal ein Röslein und ein Knabe, der es entdeckte...* Version ④ wäre dem deutschen Original also näher gewesen. Das Japanische macht mit seinen Partikeln in jedem Aussagesatz klar, welcher Teil etwas Neues enthält. Auch für den Fall, daß beide, Subjekt und Objekt, gleichermaßen 'bekannt' oder 'unbekannt' sind, hat die Sprache vorgesorgt, wie die oben vorgestellte Matrix von ŌNO zeigt.

Das *Heidenröslein* ist Pflichtlektüre schon in der Mittelschule (中学校). Im Begleittext in *Chūgakusei no ongaku 1* ist das Gemeinte des Originaltextes (im Sinne der oben vorgestellten Matrix) *korrekt* übersetzt unter Verwendung von *ga* (が) :

原語歌詞の意味

少年が<sup>が</sup>一本のばらを見つけた

荒れ野のばらを

ばらは若々しく朝のように美しかった

少年は<sup>は</sup>近くで見ようと走り寄り

感動してそれを眺めた

ばらよばらよ 赤いばらよ

荒れ野のばらよ

Bedeutung des Originaltextes

**Ein** [bislang noch unbekannter]

Knabe fand eine Rose,

eine Rose in der Heide.

Die Rose sah jung und schön wie der Morgen aus.

**Der** [jetzt bekannte, weil schon erwähnte] Knabe lief näher, sie anzusehen,

war begeistert.

O Rose, o Rose, o rote Rose,

o Rose in der Heide.

*Chūgakusei no ongaku 1*, S. 47

Trotzdem steht unter den Noten nachher は - und so wird es gesungen!

Einschub:

Die metaphorische Bedeutung der Rose wird in dem Begleittext nicht erwähnt. Möglicherweise aus den Gründen nicht, die oben ausführlicher diskutiert wurden, vielleicht aber auch, weil sich das Buch ja an Jugendliche im Alter von etwa 12 Jahren richtet. Das in der weiterführenden Erklärung verwendete *shōnen* (少年) bedeutet tatsächlich Knabe, das gesungene Wort *warabe* (童) aber *Kind*. Der Unterschied ist dann nicht unerheblich, wenn

man unterstellt, der Inhalt des Originals handle von der Beziehung zwischen einem Jungen und einem Mädchen.

Natürlich sind sowohl

①

つたえ  
昔の伝説は  
そぞろ身にしむ。

*das* alte Märchen  
bleibt mir im Sinn

als auch

③

童は見たり,  
野中の薔薇。

*Das* Kind sah  
(eine) Rose im Feld

einwandfreie japanische Sätze. Im *Erlkönig* reitet schließlich auch nicht *ein*, sondern *der* Vater mit seinem Kind, obwohl er am Anfang des Gedichtes noch nicht bekannt ist. Dichter haben diese Freiheit. Aber wenn sich Übersetzer diese Freiheit nehmen, werden die Gewichte zwischen Original und Übersetzung verschoben. Im japanischen *Heidenröslein* fällt der Blick mit den Augen eines Kindes auf die Rose, die passives Objekt bleibt. Das deutsche Original hingegen stellt eine Beziehung an den Anfang,<sup>178</sup> eine, in der die (Attitüde der) Rose eine Hauptrolle spielt: schon im ersten Satz wird sie zweimal genannt.

Das *Bekannt-oder-Unbekannt* ist in den meisten konkreten Fällen weder auffällig noch störend. Es stellt ein eher zweitrangiges Übersetzungsproblem dar, das normalerweise nicht einmal als solches wahrgenommen wird und außerdem meist auch unlösbar wäre, weil die japanische Sprache jedem Aussagesatz dieses Hintergrundwissen hinzufügen *muß* (so irrelevant es im Einzelfall auch sein mag), die Zielsprache jedoch dieses Wissen nur durch langatmige Umschreibungen (siehe oben) weiterreichen könnte. Das Japanische *muß* wählen, welcher Teil der Aussage bekannt sein soll und welcher nicht. Es kann in der Poetik die Partikeln ganz weglassen - und tut das bisweilen auch - so, wie die deutsche Poetik manchmal den Artikel wegläßt: *Röslein sprach, ich steche dich...* KONDŌ hat sich bei der *Lorelei* und beim *Heidenröslein* für die Alternative entschieden, die *nicht* bei HEINE bzw. GOETHE steht. Er hat Information hinzugefügt, die das Original nicht enthält.

Seine Leser können gar nicht anders, als dieses neue Hintergrundwissen mit aufzunehmen, den Punkt halte ich für betonenswert.

Im *Erlkönig* kommt noch ein Fall vor, der mit *wa* oder *ga* zu tun hat, doch liegen nun die Verhältnisse etwas anders.

⑤

Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

⑥

魔王が<sup>さ</sup>いる怖いよ

Ein Satan [*maō*] ist doch da, und bedrohlich.

Hier funktioniert der Rückgriff auf deutsche Artikel zur Erläuterung nicht. Vergleicht man ⑤ mit ⑥ nur aus deutscher Sicht, übersieht man Wesentliches: Der Sohn im deutschen Text läßt die Hälfte seiner Gedanken weg. Der Sohn meint in ⑤ in Wirklichkeit: "Vater, siehst du den Erlkönig, *den ich sehe*, nicht?" und er hofft, daß der Vater weiß, wovon er, der Sohn, spricht, wenn er *Erlkönig* sagt. Das *den* ist nur so erklärbar.

Der japanische Text in ⑥ macht aus *dem* Erlkönig *einen* Erlkönig: *ga*. Das ist angemessen und richtig, denn er sagt ja gar nicht *Erlkönig*, sondern verwendet ein Wort für Teufel und der Teufel gibt es viele in Japan. Welcher gemeint ist, muß erst noch gesagt werden und kommt daher links von が<sup>さ</sup> einleitend ins Spiel: "Siehst du keinen Satan da drüben?" Der *Satan* wird auch *grammatisch* als die unbekannte Komponente *behandelt*. Nicht *er* wird erklärt oder näher beschrieben, etwa: Was ist mit dem Satan da drüben los? sondern die Furcht des Sohnes: Was ist das da, was mir solche Angst einjagt? → Antwort: Es ist ein *Satan*. Der Übersetzer empfindet das auch so und übersetzt (richtig im Sinn der Pragmatik) mit "魔王が<sup>さ</sup>いる, *ein Satan* ist da"!

Unbemerkt nähert man sich hier der Diskussion um das, was *Bedeutung* sei. Sich dabei in einem Irrgarten zu verlieren ist eine Gefahr, die diese Arbeit möglichst zu vermeiden sucht. Der subtile Unterschied, der durch die erzwungene Wahl der Partikeln entsteht, ist aber eine Tatsache, die man gar nicht umgehen kann. Hinter jedem japanischen Aussagesatz stehen immer die beiden beschriebenen Alternativen. Sprache und Sprecher können der Wahl nicht ausweichen. In der Addition mehr-



erer solcher, den inhärenten Eigenschaften der Sprache zuzuschreibender Faktoren muß man einen Teil der Ursachen für die erkennbaren Veränderungen und auch die Art der Rezeption der Texte sehen. In all diesen Fällen läßt sich das Argument umdrehen: Die Texte erst zeigen für jedermann sichtbar, daß es derartige Unterschiede gibt (sie würden sonst nicht auffallen). Immer sind es Bestandteile, die in einer Sprache vorhanden sind, in einer anderen aber entweder fehlen oder andere Eigenschaften aufweisen.

### **Singular und Plural**

Bis auf wenige Ausnahmen machen japanische Substantive keinen Unterschied zwischen Singular und Plural.

Der *Erlkönig* hat *Töchter* im Deutschen, nicht eine *Tochter*. Am Strand sind ihm zufolge *Blumen*, nicht nur eine, und der Wind säuselt nicht in einem Blatt, sondern in *Blättern*, nicht nur denen eines einzelnen Weidenbaumes, sondern denen der alten *Weidenbäume*. Im *Ständchen* sind es *Lieder*, die durch die Nacht flehen, und *Nachtigallen*, die schlagen, und zwar mit *Tönen*, die von süßen *Klagen* handeln. Usw. Keiner dieser Plurale ist in den japanischen Ausgaben so enthalten, daß man ihn auch erkennt. Die japanische Sprache kann Plurale nicht auf einfache Weise erkennbar machen. Im *Maō* 「魔王」 werden aus den Töchtern *musume* 「娘」, womit Tochter oder Töchter gemeint sein kann; das Prinzip gilt für alle weiteren genannten Plurale.

Man könnte einwenden, im *Ständchen* sei der Plural ohnehin klar oder es sei egal, ob es ein Lied oder mehrere Lieder sind, ob eine oder mehrere Nachtigallen flehen... . Mich überzeugt das nicht, denn mehrere Lieder zu singen dauert länger als nur ein Lied zu singen, auch deutet die Liedermehrzahl an, daß der Mann nicht zum ersten Mal unter dem Fenster singt usw. Wichtiger ist jedoch, daß diese Eigenschaft der japanischen Sprache - unvermeidbar - eine Unsicherheit induziert, wo vorher Eindeutigkeit bestand. Man stelle sich im deutschen *Erlkönig* vor: "Meine Tochter führt den nächtlichen Reigen und wiegt und tanzt dich ein" - hier würde der Singular Assoziationen wecken, von denen im Original wenig zu spüren ist: Mehrere Töchter kann man nicht ohne weiteres heiraten!

In umgekehrter Richtung zeigt sich der Plural auch problematisch; *Bara* (薔薇) [Rose] kann beides bedeuten: eine Rose oder Rosen. Lied Nr. 49. *Nobara* 「野薔薇」, Text von MIKI ROFŪ (三木露風), muß es im Titel offenlassen und erst im Inhalt durch Umschreibung klären: Es sind Rosen (Pl.) gemeint.

人こそ知らね あふれさく von niemandem gekannt, blühen **viele**...

Im fast gleichnamigen deutschen Lied ist von vornherein durch den Artikel *ein* klar: Das *Heidenröslein* ist allein. Erst mit dieser Gewißheit kann man überhaupt auf den Gedanken kommen, GOETHE habe damit die Beziehung zu einem Mädchen gemeint. Diese Interpretation wird gemeinhin kolportiert; sie ist auch in Japan nicht unbekannt, wird aber nicht ohne weiteres ernstgenommen, wie der Schulbuchtext *Mousa 1* zeigt.<sup>179</sup> Dem übersetzten Text von KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風) und einer ausführlichen Inhaltsangabe des Originaltextes ist eine analytische Wort-für-Wort Übersetzung beigelegt, die bereits mehrfach zitiert wurde. Die betreffende Stelle dort lautet:

Sah	ein	Knab	ein	Röslein	steh'n,
見た	一人の	少年が	一本の	小さなばら	あるのを
(...)					

War	so	jung	und	morgenschön,
~であった	非常に	新しい	そして	朝のように美しい

Man beachte, daß hier (in der Erläuterung wohl gemerkt, nicht im gesungenen Text, da könnte auch von einem Blumenstrauß die Rede sein) ausdrücklich *ein* mit *ippon no* (一本の) übersetzt ist, und *jung* mit 新しい [neu]! Ersteres macht klar, daß nur eine einzige Rose (rot, mit Blättern und Stiel) des Knaben Interesse weckte, und die Möglichkeit (fälschlich) ausschließt, es könne eine Person gemeint sein, was mit *neu* statt *jung* noch verstärkt wird.

**Fazit**

Die angeführten Beispiele zeigen naturgemäß nur einen Ausschnitt des von der *Langue* determinierten fremden Sprachrahmens. Dennoch wird sichtbar: Alle deutschen Texte erleiden bei ihrer Verpflanzung nach Japan einen unvermeidbaren qualitativen Verlust - nicht unbedingt im Sinn von gut oder schlecht, aber immer im Sinn von Eigenschafts- und Charakteränderung. Das Wesen der japanischen Sprache, ihr Vokabular, ihre grammatische Struktur usw. erzwingen die Verwendung von Sprachmaterial, das nicht bedeutungsneutral ist. So gut wie jeder deutsche Satz, der ins Japanische übersetzt wird, erfährt dadurch unvermeidbar eine *semantische* Änderung. Die Erkenntnis geht weit über die untersuchten Musiktexte hinaus. An ihnen ist das aber zu erkennen, sie sind davon betroffen, und sie weisen darauf hin.

## 6.2 *The vernacular*

*Vernacular*, dieses praktische Wort aus dem Englischen, es kann Substantiv oder Adjektiv sein, ist im Deutschen noch nicht angekommen (viele andere englische Begriffe bekanntlich schon). Es bezeichnet einen Sprachgebrauch, der echt, wie der von einem 'Muttersprachler' also, klingt. *The vernacular* wird beherrscht von Bedingungen, die meist *außerhalb* des Bereichs der Grammatik und der anderen Sprachgesetze liegen.

Schon eine oberflächliche Sichtung der entsprechenden Literatur zeigt, daß es eine Vielzahl möglicher Erklärungsansätze für sprachliche Verhaltensmuster und damit auch für die Einflußfaktoren auf die Texte gibt.

Auch heute liegt die Basis für das Kommunikationsverhalten der Japaner im "Nicht-Reden", und nicht darin, seinen eigenen Standpunkt "verständlich zu machen, sich durchzusetzen".

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, S. 20

'Erklärungen' wie diese von HAGA YASUSHI (芳賀綏),<sup>180</sup> der bereits wiederholt zitiert wurde, sind aufschlußreich, weil sie auf andere Wertmaßstäbe hinweisen, aber sie sind schwer nachvollziehbar. Zum einen deshalb, weil HAGA die Unterschiede nur als das Ergebnis einer geschichtlichen Entwicklung sieht.

Zudem irrt HAGA nach meiner, zwar als Zuschauer von außen, aber immerhin in jahrzehntelanger Beobachtung gebildeten Meinung mindestens in dem Punkt des Nicht-Redens, obwohl sich fast alle japanischen Sprachgelehrten gerade darin einig zu sein scheinen. In Kapitel 5.1.3 war es bereits Thema: Das Nicht-Reden halte ich für ein qualitatives Problem, kein quantitatives.<sup>181</sup> HAGAs Suche findet trotzdem in der richtigen Ecke statt: In den Redeweisen muß zumindest ein Teil der Erklärungen zu finden sein.<sup>182</sup> Denn kein Zweifel, diejenige der Japaner *ist* anders als die der Menschen des Westens.

Anmerkung:

In den typischen Sprachgebrauch des Landes regieren soziale Zwänge hinein, deren Auslöser oder Ursachen noch nicht einmal im Ansatz entschlüsselt zu sein scheinen. Die in den letzten Jahren (2010 -) von den Medien immer wieder beklagte Unfähigkeit der Schulabgänger, ihre Gedanken verständlich auszudrücken, was als eines der größten Hindernisse bei der Stellensuche gilt, stellt in Wirklichkeit die Spitze eines vom Rest der Gesellschaft mit großem Eifer behüteten Eisberges aus

'Sprachhindernissen' dar. Denn wer sich genau ausdrücken kann, wer (als Angestellter etwa) fließend Englisch spricht, wird - auch heute noch - von seiner Umgebung nur selten gelobt oder geschätzt, sondern meistens zwar beneidet doch gleichzeitig diskriminiert. Derartiges Können gilt also - überspitzt - als erstrebenswert und verachtenswert zugleich!

Wer zum - zugegebenermaßen nicht repräsentativen - Beispiel LEONARD BERNSTEIN im Ohr hat, mit seinen druckreifen, frei gesprochenen Vorlesungen an der Harvard Universität (etwa zur Beziehung von Sprache und Musik), und dann einem beliebigen Professor dieses Landes lauscht, wird sich vom Unterschied der Vortragsweise auf einen anderen Planeten versetzt fühlen. (Auch in dieser Beschreibung ist wohlgemerkt keine Kritik enthalten. Es ist die Beschreibung eines nicht verstandenen Phänomens.) In ihrem Ausmaß läßt die Diskrepanz alle Phänomene unterschiedlichen Sprachgebrauchs, wie sie in dieser Arbeit zutage traten, klein aussehen, speist sich aber, so vermute ich, aus ähnlichen Quellen.

In diesem Abschnitt werden deshalb einige stellvertretende Beispiele vorgestellt. Die Ursachen für die darin sichtbaren Phänomene sollten mindestens teilweise auch zuständig sein für die Beantwortung der im Rahmen dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen.

### Wer-wem-was-tut

Im japanischen Sätzen dürfe, ja müsse das Subjekt fehlen, hört man bisweilen sagen. Unter anderem an dieser Eigenart des Japanischen müßte sich also der echte Sprachgebrauch erkennen lassen. Ganz so klar sind die Verhältnisse indes nicht, in allgemeiner Form hält die Aussage einer Nachprüfung nicht stand. *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 [*Mond über der Schloßruine*] fängt so an:

春高樓の 花の宴  
めぐる盃 影さして  
千代の松が枝 わけ出でし  
むかしの光 今いずこ

Im Frühling, Bankett von Blumen im Schloß.  
Der **Becher** ging um, warf seinen Schatten  
und durch die Äste der uralten Fichten schien  
damals das **Licht**. Wo ist es jetzt?

秋陣營の 霜の色  
鳴き行く雁の 数見せて  
植うるつるぎに 照りそいし

Im Herbst, die Farbe des Rohreifs im Feldlager.  
Viele **Gänse** zogen schnatternd vorbei und  
das **Licht** schien auf sie und die [zum Zeichen  
der Kapitulation] in der Erde steckenden  
Schwerter.

むかしの光 今いずこ

Wo ist [das Licht] von früher jetzt?

Auch wenn der poetische Text sich nicht immer in ganzen Sätzen artikuliert, so sind doch einige Subjekte in dieser kurzen Strophe klar identifizierbar, denn sie sind in den meist attributiven Satzkonstruktionen (der umgehende Becher etc.) benannt. Das 'Subjekt fehle im Japanischen' stimmt also in dieser allgemeinen Form nicht.

Schaut man sich andere Stücke an, z. B. Nr. 34. *Natsu no omoide* 「夏の思い出」  
[*Erinnerung an den Sommer*], findet man Erstaunliches:

(...)	
夏がくれば 思い出す	Wenn der <b>Sommer</b> käme, würde ich mich erinnern
はるかな尾瀬 野の旅よ	an <i>Oze</i> weit von hier, die Fahrt aufs Land.
花の中に そよそよと	Mitten unter den Blumen sachte
ゆれゆれる 浮き島よ	wiegend taucht eine <b>Insel</b> auf.
水芭蕉の花が 匂っている	Die <b>Blume Aronstab</b> duftet
夢みて匂っている	Sie träumt beim Duften
水のほとり	am Ufer
(...)	

Der Sommer kommt irgendwann, die Insel taucht auf, und der Aronstab duftet. All diese Subjekte sind benannt. Indessen: *Wer* sich erinnert, die Augen schließt und Sehnsucht hat, ist zwar aus dem Kontext deduzierbar, es *steht* aber *nicht da*. Einen Zusammenhang zu sehen mit der in Kapitel 4 geschilderten Tendenz, Menschen nicht in den Mittelpunkt zu stellen und sie auch nicht sprechen zu lassen, fällt leicht. Unpersönliches wird also (oft) benannt, Personen aber nicht oder selten, das muß der vorläufige Eindruck sein. Der Autor selbst, die Akteure, die Beteiligten, auch die nur mit Nebenrollen ausgestatteten Personen bleiben wie hinter einem Vorhang verborgen. Ein Blick auf das *Untersuchungsmaterial* bestätigt: Die wohl auffälligste Diskrepanz zwischen japanischen und deutschen Texten ist die 'penetrante' Benennung der Akteure in den deutschen und deren schiere Abwesenheit in den japanischen Texten. Zumindest die Eindeutigkeit des Gesagten, deren Verletzung westlicher Sprachgebrauch nur in Ausnahmefällen gestattet, ist hier tangiert - Grund genug, dieses Phänomen etwas näher zu beleuchten. Um es zu wiederholen: Es besteht nicht in der fehlenden Benennung des Subjekts, sondern in der Nicht-Benennung der beteiligten Personen, ob diese nun das Subjekt oder das Objekt bilden. In Ermangelung eines treffenden Fachausdrucks habe ich hier und in den Tabellen zu der etwas unbeholfenen Formel *Wer-wem-was-tut* Zuflucht genommen.

Personen und das sie bezeichnende Vokabular können in drei grammatikalischen Formen erscheinen. An repräsentativen Musikstücken läßt sich auf einen Blick das zahlenmäßig unterschiedliche Vorkommen solcher 'Personen' erkennen:

### 30. Ännchen von Tharau

Ännchen von Tharau ist's **die mir** gefällt,  
 Sie ist **mein** Leben, **mein** Gut und **mein** Geld.  
 Ännchen von Tharau hat wieder **ihr** Herz  
 Auf **mich** gerichtet, in Lieb' und in Schmerz  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Käm' alles Wetter gleich auf **uns** zu schlah'n  
 Wir sind gesinnt, beieinander zu stah'n.  
 Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein  
 Soll **unsrer** Liebe Verknotigung sein.  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Recht als ein Palmbaum über sich steigt,  
 Je mehr ihn Hagel und Regen angreift:  
 So werd' die Lieb' in **uns** mächtig und groß,  
 Durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not.  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Würdest **du** gleich einmal von **mir** getrennt,  
 Lebtest da, wo **man** die Sonne kaum kennt:  
 Ich will **dir** folgen, durch Wälder, durch Meer,  
 Durch Eis, durch Eisen, durch feindliches Heer.  
 Ännchen von Tharau, **mein**' Sonne, **mein** Schein,  
 Mein Leben schließ' **ich** in **deines** hinein.

Summen:	1. Person	30
	2. Person	10
	3. Person	6
	Summe	46

Im Gegensatz dazu:

### 38. Defune

今宵出船か お名残惜しや  
 暗い波間に 雪が散る  
 船は見えねど 別れの小唄に  
 沖じゃ千鳥も 泣くぞいな

今鳴る汽笛は 出船の合図  
 無事で着いたら 便りをくりやれ  
 暗いさみしい 灯影のもとで  
 涙ながらに 読もうもの

#### Inhaltsangabe

Leider sticht das Schiff in See heute abend.  
 Zwischen dunklen Wellen schneit es.  
 Ich sehe das Schiff nicht, doch in kleinem  
 Abschiedslied  
 zieht auch der Schrei des Regenpfeifers ins  
 Meer.

Das Nebelhorn tönt als Zeichen, daß es in See  
 sticht.  
 Wenn du gut angekommen bist, schreib mir  
 bitte.  
 Im dunklen, einsamen im Schein der Lampe  
 werde ich es unter Tränen lesen.

Summen:	1. Person	0
	2. Person	0
	3. Person	0
	Gesamt	0

Für den japanischen Text gilt natürlich die linke Seite; die *Inhaltsangabe* rechts mußte, um verständlich zu sein, 'verfälscht' werden! Doch welcher Unterschied, der hier sichtbar wird! Auch wer bereits Japanisch spricht und das Phänomen kennt, wird wohl über den drastischen Gegensatz staunen. Und wenn es nur diesen einen sichtbaren Faktor gäbe, müßte er bereits den Anspruch dieser Arbeit, Musiktexte seien ein Kulturspiegel, bestätigen. Nirgends tritt der Unterschied deutlicher zutage als hier, in den Liedern.

Angemerkt sei, daß dieses Phänomen zwar im Zusammenhang mit Abschnitt 4.1.1 gesehen werden muß, es sich aber nicht um eine Wiederholung in anderem Kleid handelt. Wie *Defune* zeigt, sieht jemand ein Schiff, doch wird nicht gesagt, wer. Wenn *derjenige* gesund angekommen ist, soll *er oder sie* bitte schreiben. Nur steht eben nicht *derjenige, er oder sie* da - das soll gezeigt werden. Natürlich läßt sich der Inhalt rekonstruieren, in der Inhaltsangabe ist das geschehen, aber das ändert nichts: Es steht nicht da, wer wem was tut, auch nicht, wer den Brief weinend liest. Indessen: Keine Marotte des Textdichters kommt hier zum Ausdruck - diese Art der Darstellung entspricht zweifellos *vernacular* (-em) Sprachgebrauch.

Die folgenden Tabellen 17 und 18 fassen die deutschen und japanischen Originale getrennt zusammen und zeigen die Tendenz: *The vernacular* besteht in den betrachteten Fällen im Deutschen darin, daß ganz genau gesagt wird, wer wem was tut, während im Japanischen das Gegenteil zu 'echter' Sprache führt.



**Tabelle 17**

Wer tut wem was?					
Original deutsche Lieder		3. Person			Summen deutsch
		2. Person			
		1. Person			
1	Der Erlkönig	20	23	27	70
3	Heidenröslein	4	3	7	14
5	Der Lindenbaum	13	4	1	18
7	Ständchen	5	8	4	17
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	4	0	11	15
11	Auf den Flügeln des Gesanges	3	2	7	12
13	Wiegenlied Schubert D 498	0	8	3	11
15	Die Forelle	4	0	7	11
17	Leise, leise [Freischütz, Weber]	3	3	1	7
19	An die Freude	2	14	28	44
21	Im wunderschönen Monat Mai	3	0	1	4
22	Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)	10	10	2	22
23	An die Musik	5	6	0	11
24	Adelaide	2	6	1	9
25	Fruehlingsglaube	2	0	1	3
26	In stiller Nacht	5	0	0	5
27	Mignon	7	14	0	21
28	Nun ruhen alle Wälder	4	8	2	14
29	Dem Schutzengel	18	8	1	27
30	Ännchen von Tharau	30	10	6	46
	Summen	144	127	110	381

Tabelle 18

Wer tut wem was?					
Original japanische Lieder				Summen  japanisch	
			3. Person		
	2. Person				
	1. Person				
31	<i>Sôshunfu</i> 「早春賦」	0	0	0	0
32	<i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」	0	0	1	1
33	<i>Hana</i> 「花」	2	0	1	3
34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」	0	0	0	0
35	<i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」	1	0	2	3
36	<i>Kono michi</i> 「この道」	0	0	1	1
37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」	0	0	1	1
38	<i>Defune</i> 「出船」	0	0	0	0
39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」	1	0	1	2
40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」	0	0	2	2
41	<i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」	0	6	0	6
42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」	0	0	0	0
43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」	1	0	0	1
44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」	0	0	1	1
45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」	0	0	0	0
46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」	0	0	4	4
47	<i>Furusato</i> 「故郷」	0	0	3	3
48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」	0	0	0	0
49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]	0	0	2	2
50	<i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」	0	1	4	5
	Summen	5	7	23	35

Vergleich

				Summen japanisch	Summen deutsch
<i>Summe original deutsche Lieder</i>	144	127	110		381
<i>Summe original japanische Lieder</i>	5	7	23	35	

Ein quantitativer Unterschied dieses Ausmaßes weckt die Neugier: Man möchte dem Phänomen mehr Bedeutung beimessen als nur die einer zufälligen Sprachentwicklung.

## Anmerkung:

Im Deutschen werden Substantive, also auch Namen, im Normalfall nicht nach der grammatischen Person unterschieden. Ersetzt man sie durch Pronomen, sind es solche der 3. Person. Ausnahmen sind selten: In ... *du holde Kunst* ist *Kunst* in Apposition zu *du* gesetzt und steht deshalb wie dieses in der 2. Person.

Es ist im Japanischen üblich, daß Eigennamen anstelle von Pronomen verwendet werden. Wenn eine japanische Mutter einkaufen geht, und sie überhaupt sagt, wer geht, dann sagt sie (zu ihrem Kind) "*Mutter* geht einkaufen". Man kann den Satz nicht ins Deutsche übersetzen, ohne der *Mutter* grammatikalisch die 3. Person aufzuzwingen, was auch an der Verb-Endung *t* in *geht* erkennbar ist. Die Mutter redet aber offensichtlich von sich selbst, auf deutsch *ich gehe einkaufen*, was zeigt, daß *diese* Mutter in *diesem* Fall in der 1. Person steht.

Das unten zitierte "Du fändest Ruhe dort!" hat ähnlichen Zwittercharakter. Formal in der 2. Person, könnte es auch als Ersatz für ein *Ich fände Ruhe* gehalten werden, was es in ein 'Du der 1. Person' verwandeln würde! Analoges wäre über das *Du* in GOETHEs berühmtem "warte nur, bald ruhest *du* auch" zu sagen: es bedeutet *ich*, 1. Person!

Zur Verdeutlichung der analoge Vergleich mit den übersetzten oder nachgedichteten Versionen. Am Beispiel des *Lindenbaums* ist besonders gut sichtbar, wie sich die Übersetzung an die japanischen Bedingungen anpaßt:

Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum;  
*ich* träumt in seinem Schatten so manchen süßen Traum.

*Ich* schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort;  
 es zog in Freud und Leide zu ihm *mich* immerfort.

*Ich* muß auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht,  
 da hab *ich* noch im Dunkel die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten, als riefen *sie mir* zu:  
 "Komm her zu *mir*, *Geselle*, hier findest *du deine* Ruh!"

Die kalten Winde bliesen *mir* grad ins Angesicht,  
 der Hut flog *mir* vom Kopfe, *ich* wendete *mich* nicht.

Nun bin *ich* manche Stunde entfernt von jenem Ort,  
 und immer hör *ich's* rauschen: *du* fändest Ruhe dort!

1. Person 13  
 2. Person 4  
 3. Person 1  
 Summe 18

6. *Bodaiju* 「菩提樹」 [*Lindenbaum*]

泉に沿いて 繁る菩提樹  
慕い行きては うまし夢見つ

Entlang der Quelle, prächtiger Lindenbaum;  
sehnsüchtig ihn erreichend träumte ich einen  
süßen Traum.

幹には彫りぬ ゆかし言葉  
うれし悲しに 訪いしそのかげ  
訪いしそのかげ。

In den Stamm schnitt liebliche Worte ich ein;  
in Freud und Leid besucht' ich seinen  
Schatten,  
besucht' ich seinen Schatten.

今日も過ぎりぬ 暗き小夜中

Auch am Ende des heutigen Tages kam ich in  
dunkler Mitternacht..

真闇に立ちて 眼閉ずれば

In tiefster Finsternis stehend schloß ich die  
Augen, da

枝は戦ぎて 語るごとし  
「来よ愛し侶 ここに幸あり  
ここに幸あり。」

wiegten seine Zweige, als ob sie sprächen:  
"Komm, lieber Gefährte, hier ist das Glück,  
hier ist das Glück."

面をかすめて 吹く風寒く  
笠は飛べども 棄てて急ぎぬ

Der kalte Wind blies und traf mein Gesicht  
Auch wenn der Hut wegflog, ich hatt' es  
eilig, gab ihn auf.

はるか離りて 佇まえば  
なおも聞ゆる 「ここに幸あり」。

Als ich weit entfernt anhielt,  
konnt' ich immer noch hören "hier ist das  
Glück",

はるか離りて 佇まえば  
なおも聞ゆる 「ここに幸あり,

Als ich weit entfernt anhielt,  
konnt' ich immer noch hören "hier ist das  
Glück,

ここに幸あり」。

hier ist das Glück".

Der Baum wurde in beiden Versionen da als Person gezählt, wo er spricht

1. Person

2. Person 1

3. Person 1

Summe 2

Auf dieselbe Weise wurden im *Untersuchungsmaterial* alle Lieder nach Manifestationen der dort auftretenden beteiligten Personen untersucht und in Tabellenform gebracht, und es wurde offensichtlich, denn alle Merkmale zeigen die gleiche Tendenz: Die importierten Texte beugen sich dem Druck der lokalen Verhältnisse.

**Tabelle 19**

Wer tut wem was?						
Original deutsche Lieder vs. japanische Version						
		1. Person	2. Person	3. Person	Summen japanisch	Summen deutsch
1	Der Erbkönig	20	23	27		70
2	<i>Maô</i> 「魔王」 [Satan, Teufel]	1	10	10	21	
3	Heidenröslein	4	3	7		14
4	<i>No naka no bara</i> 「野なかの薔薇」 [Heidenröslein]	0	1	2	3	
5	Der Lindenbaum	13	4	1		18
6	<i>Bodaiju</i> 「菩提樹」 [Der Lindenbaum]	0	1	1	2	
7	Ständchen (Schubert)	5	8	4		17
8	<i>Serenade</i> 「セレナーデ」 [Ständchen]	4	4		8	
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	4	0	11		15
10	<i>Lorelei</i> 「ローレライ」	1	0	4	5	
11	Auf den Flügeln des Gesanges	3	2	7		12
12	<i>Uta no Tsubasa ni</i> 歌の翼に [A. d. Flügeln]	0	1	1	2	
13	Wiegenlied Schubert D 498	0	8	3		11
14	<i>Umashi yume</i> 「美し夢」 [Schubert D 498]	0	2	2	4	
15	Die Forelle	4	0	7		11
16	<i>Masu</i> 「ます」 (鱒) [Die Forelle]	2	0	2	4	
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]	3	3	1		7
18	<i>Yoru</i> 「夜」 [Abend ( <i>Leise, leise</i> )]	1	0	1	2	
19	An die Freude	2	14	28		44
20	<i>Yorokobi no uta</i> 「喜びの歌」 [An die Freude]	2	1	0	3	
Summe original deutsche Lieder		58	65	96		219
Summe original japanische Lieder		11	20	23	54	

Tabelle 19 zeigt: Deutsche Originale sagen 219 mal, wer wem was tut, die japanischen Entsprechungen derselben Musikstücke kommen mit 54 solcher Hinweise aus. Das *Lied an die Freude* zeigt die größte Diskrepanz, 44 : 3; dabei handelt es sich aber um eine Nachdichtung, an der zwar die Tendenz überdeutlich erkennbar ist, weil die japanische Version aber mit dem Original inhaltlich nicht verglichen werden kann, ist der Aussagewert dieses Beispiels gering. Besser eignet sich *bodaiju* (Lin-

*denbaum*). In ihm ist die Anpassung an die japanische Sitte im direkten Vergleich, japanisch 2 : deutsch 18, am auffälligsten. *Japanische Sitte* ist indessen als Ausdruck zu schwach. Die importierten Lieder folgen vielmehr einer *äußeren Bedingung* des japanischen Sprachgebrauchs, nach welcher ein sparsamer Umgang mit Ausdrücken, die die grammatische Person anzeigen, nicht nur erlaubt ist, sondern *verlangt* wird. YANABU deutet das an:<sup>183</sup>

(...) haben sich viele der heute gebräuchlichen Pronomen des Japanischen erst nach der *Meiji*-Zeit im Zuge der Übersetzungen herausgebildet. Es wird vermutet, daß es unter den Übersetzungsvokabeln Substantive, Verben der *Sahen* Konjugation und adjektivische Verben [*keiyōdōshi*] gibt, die schon vor der *Meiji*-Zeit wie als aufgenommene Übersetzungswörter fungierten und in die Nach-*Meiji*-Zeit in dieser Basisform übernommen wurden. Aber die Geschichte der Pronomen, besonders die der in den Übersetzungen westlicher Texte zwangsläufig entstandenen, ist, damit verglichen, seicht [jung]. Entsprechend fremd sind sie uns auch heute noch.

YANABU, *Honyaku to wa nani ka*, S. 170

Dem äußerst komplexen System der japanischen Personenbezeichnungen widmet ein unübersehbar großes Literaturangebot, auch unter den vielen mit *Honyaku* 「翻訳」 [*Übersetzung*] überschriebenen Titeln, seine Aufmerksamkeit. Fast immer geht es darin um die Gebrauchsregeln, um die Vielfalt, um etymologische Herleitungen und um die jeweilige Bedeutung der diversen zur Verfügung stehenden Ausdrucksweisen. SUZUKI TAKAO (鈴木孝夫) hat sich tief mit der Erforschung der Personalpronomen oder der sie ersetzenden Formen, auch denen in anderen Sprachen (z. B. lat. *dominus* [der] Herr und *domine* [du] Herr!) befaßt. Im Japanischen gibt es ja ebenfalls bestimmte Mitglieder von sonst nicht dafür zuständigen Wortklassen, die neben anderen Zwecken den der Personenbezeichnung erfüllen: Das Verb *meshiagaru* (召し上がる) [essen] etwa kann nur die 2. oder 3. Person betreffen, nie die 1. Person. Es bedient sich dabei keiner bestimmten Konjugationsform, sondern erreicht sein Ziel als Wort an sich, usw. An diese Diskussionen soll hier nicht geknüpft werden.

Seltener findet man die Tatsache thematisiert, daß Personenbezeichnungen - und zwar nicht nur die Pronomina - *ersatzlos* gestrichen werden, daß also der Leser aus Kontext oder Wortverwendung etc. schließen muß, wer wem was tut. Signifikant ist dieser Punkt deshalb, weil er nicht vermeidbar ist: Würden alle im Deutschen ausgesprochenen personenbezogenen Ausdrücke ins Japanische übernommen, klän-

ge die so entstandene Version nicht mehr wie richtiges Japanisch. Ließe man das zu, bestünde die Änderung in der Mißachtung des akzeptierten Sprachgebrauchs. Vom Standpunkt der Attraktivität des gesungenen Textes und - indirekt damit verbunden - von einem wirtschaftlichen Standpunkt aus gesehen, aus Gründen des Marketing also, könnte darin durchaus ein Vorteil bestehen; es werden ja auch im Deutschen Akzente, Dialekte und manchmal sogar falsches Deutsch um ihrer selbst willen in die Liedtexte integriert. Auch im Japanischen geschieht das zuweilen, wie das folgende Zitat zeigt.<sup>184</sup>

Ungefähr vor zehn Jahren [der Artikel stammt aus einem Sammelband aus dem Jahr 1996. Das beschriebene Fernsehprogramm muß also etwa um 1985 gesendet worden sein. KHI] gab es eine Fernsehserie namens *Ökesutora ga yatte kita* (Das Orchester kommt). Das war eine Art Erziehungsprogramm, welches die schwierige klassische Musik in einer jedermann zugänglichen Weise zu präsentieren beabsichtigte, und dessen Vorbild unzweifelhaft die Jugendsendung von Leonard Bernstein war. In dieser Serie dirigierte einmal kein Geringerer als Ozawa Seiji ein Orchesterarrangement von Schuberts Liebesbotschaft mit einem selbstverständlich ins Japanische übersetzten Text. Solist war der Schlagersänger Mori Shin'ichi. Dieser Star sang Schubert mit heiserer Stimme und mit dem für japanische Schlager typischen Vibrato ...

Hier also die Japanisierung von Klassik als Mittel, um deren Verdauung anzuregen. - doch die psychologischen Verhältnisse sind noch komplizierter: Ein Ausländer, der fließend Englisch spricht, wird von den meisten Japanern unglaublich bewundert (...). Singt nun ein japanischer Schlagersänger mit seinen Genre-typischen Manieren Schubert auf japanisch, so ist das fast so komisch wie ein Ausländer, der Japanisch radebricht. Der Vorgang bewegt sich auch für Japaner hart an der Grenze zur Karrikatur.

OKADA AKEO in: GUIGNARD, S. 190

Aber: Wird der Text eines deutschen Liedes in der japanischen Version von den fremden Elementen (z.B. Pronomen) 'gereinigt', zieht das eine noch gravierendere Änderung nach sich, denn es werden originale, deutsche Inhalte ersatzlos gestrichen und die leere Stelle wird der Interpretation ausgeliefert. Das Getilgte wird auch nicht durch ein anderes (z.B. grammatikalisches, etwa im Spanischen oder Italienischen übliches) Mittel vertreten. Unabhängig davon, ob eine Mehrheit mit muttersprachlicher Kompetenz die richtige Zuordnung wählen würde, das heißt eine Personenbenennung hinzudenken würde: Die Änderung als solche bleibt substantiell und signifikant, denn die Eindeutigkeit des Textes ist verloren. Vorher war klar, wer wem was tut, jetzt muß man raten, darüber nachdenken - und kann sich irren! Für die Texte im Blickpunkt hier bedeutet das Bemerkenswertere: Wenn die Prono-

men in die japanische Version übernommen werden, verhindern sie *the vernacular*, wenn sie getilgt werden, beeinflussen sie den Text inhaltlich über Gebühr!

### Undeutlichkeit

Wer sonntagsmorgens mit Kamera oder Fernglas zum *nogawa* (野川) geht, ein Fließchen, das mitten in *Tōkyō* zum Geheimtip unter Naturliebhabern wurde, um dort Vögel, Schildkröten und Fische zu beobachten, kann in Unterhaltungen wie die folgende (Authentizität verbürgt) hineingezogen werden:

- |               |      |               |
|---------------|------|---------------|
| 1.            |      |               |
| <i>ita</i>    | いた？  | dagewesen?    |
| <i>ita yo</i> | いたよ! | klar, war da! |

Oder:

- |                          |            |                       |
|--------------------------|------------|-----------------------|
| 2.                       |            |                       |
| <i>Sakki, tonde kita</i> | さっき、飛んで来た。 | Vorhin, kam geflogen. |
| <i>Tondemashita ne</i>   | 飛んでましたね。   | Nicht wahr, geflogen. |

Es ist eines der hervorstechendsten Merkmale japanischer Rede, nicht derjenigen in Industrie und Wirtschaft, dort gelten andere Regeln, aber in der täglichen Unterhaltung - und eben auch in Literatur / Lyrik, die hier Gegenstand sind - daß sie eine ungeheure Menge an nicht-gesagtem Umgebungswissen oder Wissensvorrat voraussetzt. Man muß raten, schließen (durchaus mit assoziieren verwandt), sonst kommen keine 'normalen' Sätze und kommt kein 'normales' Gespräch zustande. Denn wer am *nogawa* am Sonntagmorgen, eine Kamera umgehängt, herumläuft, der sucht - für alle Umstehenden ohne Zweifel [!] erkennbar - einen dieser kleinen blauen Eisvögel, die sich seit ein paar Jahren wieder angesiedelt haben, und die so exotisch anmuten mitten in dieser Stadt, als seien sie einem Zoo entwichen. Natürlich könnte man die Unterhaltung auch deutlicher führen:

- |                           |                 |                                   |
|---------------------------|-----------------|-----------------------------------|
| 1.                        |                 |                                   |
| <i>kawasemi mo ita ka</i> | カワセミもいたか        | Auch Eisvögel dagewesen?          |
| <i>ita yo</i>             | いたよ!            | Klar, war (en) da!                |
| 2.                        |                 |                                   |
|                           | さっき、カワセミが飛んで来た。 | Vorhin kam ein Eisvogel geflogen. |
|                           | 飛んでましたね。        | Stimmt, ist geflogen.             |



So 'umständlich' reden die Teilnehmer an der Unterhaltung aber nicht; sie haben alle das nötige Hintergrundwissen und setzen es beim anderen voraus - es auszusprechen kann man sich sparen.

Japanische Lieder spiegeln diese Tendenz nicht nur, sie scheinen sie nachgerade zu verstärken. In Nr. 50, *Kāsan no uta* 「かあさんの歌」 z. B., besteht ein extremes Beispiel:

(...)

かあさんは<sup>あさ</sup>麻糸つむぐ  
一日つむぐ  
おとうは<sup>どま</sup>土間でわら打ち仕事  
お前もがんばれよ  
ふるさとの冬はさみしい  
**せめてラジオ聞かせたい**  
(...)

Die Mutter spinnt Leinenfäden  
spinnt den ganzen Tag.

"Der Vater flicht Stroh auf dem Lehmboden,  
da sollst auch du dich anstrengen."

Es ist einsam im Winter in der Heimat.

**Zumindest Radio hören lassen.**

Während der erste Teil noch fast indo-europäisch klar ist, fehlt in der letzten Zeile jeder Hinweis auf einen Zusammenhang oder darauf, wer wen Radio hören lassen will. Es wurde bereits angesprochen: Im Japanischen werde das Subjekt nicht benannt, so lautet eine mit der Tendenz zur Binsenweisheit ausgestattete allgemein bekannte Feststellung. An *Kāsan no uta* jedoch zeigt sich, nicht nur beim Subjekt, auch bei den im Deutschen *Objekt* genannten Satzgliedern herrscht im Japanischen eine an Chaos grenzende Freiheit. Alle Akteure und ihre Aktionen bleiben in Fragmenten versteckt. Das *jodōshi* (助動詞, Quelle: 岩波国語辞典第三版) ...*tai* (たい) deutet einen Wunsch des Subjekts an, meistens in der 1. Person, manchmal auch in der 2. In Fällen, bei denen ein Wunsch der 3. Person, *er*, *sie* oder *es*, ausgedrückt wird, lautet die Endung ... *tagaru*. Im *jodōshi* ...*tai* versteckt ist also das Subjekt. Man weiß daher, die zweite Hälfte der Zeile "*kikasetai*" 「聞かせたい」 bedeutet entweder: *Ich* möchte hören lassen oder *du* möchtest hören lassen. Aus der ganzen Zeile läßt sich aber herausdestillieren, es kann nur die 1. Person gemeint sein, eine Art Kernbedeutung muß also lauten: *Ich* möchte zumindest Radio hören lassen. Der Satz im Deutschen ist noch unvollständig, dem *lassen* fehlt das direkte Objekt, *Radio* ist das indirekte. *Wen* also möchte *ich* Radio hören lassen? Ohne das zu sagen, bliebe der Satz Fragment. Man muß es im Kopf ergänzen: *Ich* möchte

*meine Eltern* zumindest Radio hören lassen. Die ganze 'Bedeutung' der kurzen Zeile lautet darum:

Es wäre schön, wenn meine Eltern in ihrer Einsamkeit dort wenigstens Radio hören könnten. Ich sollte ihnen eigentlich eins schicken, aber ich weiß noch nicht, ob ich dazu komme, es auch zu tun...

Wieder kann man ein Staunen nicht unterdrücken: welch eine 'Redundanz' im deutschen Sprachgebrauch!

*Dinge* werden im Japanischen offenbar ohne weiteres benannt, Menschen nicht. Das umständliche *Wer-wem-was-tut* soll eine Grenze zu denjenigen (fehlenden) Personenbenennungen herstellen, die implizit in Sprache enthalten sein können. Im Deutschen etwa elliptisch zu sagen: *Keine Ahnung!* bedeutet *ich habe keine Ahnung!* und hat nichts mit undeutlichem Ausdruck zu tun. Die am Beispiel von *Kāsan no uta* gezeigte Undeutlichkeit ist nicht von dieser, sondern von der echten Art. Ihr passen sich alle aus dem deutschen Sprachraum stammenden Lieder an, sobald sie Fuß auf japanischen Boden setzen und einen japanischen Text bekommen.

Im deutschen *Heidenröslein* sprechen Knabe und Rose noch so, daß man genau weiß, wer wem was sagt (die rückübersetzten Zeilen sind absichtlich 'wörtlich' gehalten):

Knabe sprach: Ich breche dich,	手折りて往かん	im Vorbeigehen pflücken
Röslein auf der Heiden!	野中の薔薇。	Rose im Feld
Röslein sprach: Ich steche dich,	手折らば手折れ	wenn pflücken - pflücke!

Im japanischen Pendant steht nicht einmal, daß überhaupt gesprochen wird, beide Nebensätze mit Subjekt (Knabe / Röslein) und Prädikat (sprach) sind ersatzlos gestrichen. Erst recht nicht steht da, wer zu wem spricht, denn das im Hauptsatz des Originals enthaltene Subjekt *ich* und das Objekt *dich* sind nicht mehr da. Vom Kontext isoliert betrachtet, 'bedeutet' diese Phrase nun:

手折りて往かん ← 手折りて往かむ ← 手折りて行こう  
 = im Vorbeigehen pflücken ⇒ die [will wollen ich wir du ihr er sie es sie] pflücken.

手折らば = 未然形+ば = [hypothetisch] wenn pflücken  
 手折れ = 命令形 = pflücke!  
 ⇒ wenn [du Sie ihr er sie es sie] pflücken [will willst wollen usw.] dann pflücke!

(Zur Herleitung siehe z.B.: IKEDA, *Classical Japanese Grammar*)

Sieht man von dem eingeschobenen

野中の薔薇。      Rose im Feld.

ab, dann besteht die ganze Phrase nur aus den beiden 'erweiterten' oder 'konjugierten' Verben *vorbeigehen* und *pflücken*!

Undeutlich mag schön sein, es ist aber auch Quelle von Mißverständnissen, ein in der Kommunikation zwischen Japanern nicht selten zu beobachtendes Phänomen.<sup>185</sup> Nur wird dieser 'Gefahr' eben ein geringerer Stellenwert eingeräumt - die 'Gefahr', Sprache durch Deutlichkeit 'unschön' werden zu lassen, wird als ernster eingeschätzt.

### Hypostasierung

Dankbar stellt man für diese Untersuchung fest, wie KINDAICHI HARUHIKO (金田一春彦) den Finger auf ein wichtiges Phänomen legt, auch wenn er es nicht bei seinem Namen nennt. *Hypostasierung* heißt eine "Neigung der Sprachgemeinschaften" (LEISI), die besonders in der vergleichenden (kulturellen) Sprachforschung größere Beachtung verdient hätte, als ihr im allgemeinen zuteil wird.

*Philos* Vergegenständlichung von Begriffen, Verdinglichung od. Verselbständigung von Eigenschaften od. Gedanken (...),

so die Definition im *Großen Fremdwörterbuch*.<sup>186</sup> Naturgemäß ausführlicher wird LEISI:<sup>187</sup>

Die Neigung der Sprachgemeinschaften, jede Erscheinung irgendwelcher Art, sofern sie durch ein Wort bezeichnet werden kann, zu vergegenständlichen (allenfalls zu personifizieren) und mit einer selbständigen, von anderen Erscheinungen abgelösten zu begaben, sie also zur akzidenzlosen Substanz zu erheben. Diese Erhebung zur Substanz nennen wir, dem Sprachgebrauch der Philosophie folgend, *Hypostasierung*.

LEISI, *Wortinhalt*, S. 24 ff

"Die Sprachgemeinschaften" sagt er, als ob die Tendenz universell wäre, und er gibt damit zu erkennen, daß er auf ein indo-europäisches Sprachbild fixiert ist. Unwillig nämlich nur folgt die "Sprachgemeinschaft" der Japaner dieser "Neigung", wie man bei KINDAICHI finden kann:<sup>188</sup>

**An Dingen ausgerichtet seine Gedanken äußern  
Im abstrakten Ausdruck schwach**

Daß Japaner mit abstrakter Denkweise nicht großgeworden seien, argumentierte bereits zur Edo-Zeit der Maler [von Bildern in westlichem Stil] SHIBA KŌKAN:  
In den europäischen Sprachen werden abstrakte Substantive wie

*Seine unermüdliche Anstrengung hat den Erfolg gebracht.  
Die Glorie des Erfolges leuchtete über seinem Kopf.*

als [gramm.] Subjekt ständig gebraucht, aber im Japanischen ist das schriftlicher Übersetzerstil; in der gesprochenen Rede würde man es in der Art von

*Er hat sich unermüdlich angestrengt und darum Erfolg gehabt.*

ändern. Es ist klar, daß auch dieser grammatische Brauch eine Beziehung zur Ausdrucksform der Japaner haben muß.

Japaner mögen es, sich mittels konkreter Dinge auszudrücken, und sie sind darin auch gut. Es gibt beispielsweise in Japan das Sprichwort 「知らぬが仏」 [Was man nicht weiß, macht einen nicht heiß. Wörtlich: Wer nichts weiß, ist Buddha], das heißt im Englischen

*Ignorance is a bliss.*

Das Japanische Sprichwort 「背に腹は変えられぬ」 [Wörtlich: Den Bauch kann man nicht in den Rücken verwandeln. Bedeutung: Die Sache ist unvermeidbar], wird zu

*Necessity knows no law.*

Das Japanische kommt mir konkret, lebendig vor - oder? (...)

KINDAICHI, *Nihonjin no gengo hyōgen*, S. 97 f

Hinter einer "Anstrengung", die etwas "bringt" (z. B. den "Erfolg"), und ähnlichen Beispielen verbirgt sich ein gedanklicher Prozeß, der Sprechern und Hörern vorgaukelt, das, was derartige Begriffe bezeichnen, habe Substanz, ja sogar Handlungsfähigkeit. Auch die japanische Sprache hat Ausdrücke für *Anstrengung*, *doryoku* (努力) etwa, ein Wort, das auch KINDAICHI in seinem Beispiel verwendet. Doch substantivierte Abstrakta, nicht nur die dem Chinesischen entstammenden Verbindungen, deren verbaler Charakter es verhindert,<sup>189</sup> kommen im Japanischen in aller Regel nicht in eine Rolle als Agens oder Patiens. KINDAICHI nennt das Resultat der Anpassung an die (westliche) "Neigung", personifizierte Abstrakta zu Urhebern von Aktionen zu machen, "Übersetzersprache". Soweit mir bekannt, lassen westliche Lehrbücher diese gravierende Besonderheit unerwähnt.<sup>190</sup> Im westlichen Sprachgebrauch ist Hypostasierung so selbstverständlich, daß man weit ausholend mehr als ein Beispiel anführen muß, um die Sinne für den Vorgang überhaupt zu wecken:

"(...) nature grants vast periods of time for the work of **natural selection**, (...)

DARWIN, S. 64

"(...) so that **natural selection** will tend to modify all the individuals (...)

DARWIN, S. 66

"(...) which have been rendered by **natural selection** (...)

DARWIN, S. 151 <sup>191</sup> [Hervorhebungen von KHI]

*Natural selection* ist ein *Prozeß* (und ein besonders treffendes Beispiel). Man kann die *natural selection* auch als etwas betrachten, das stattgefunden hat, als das *Ergebnis* eines Prozesses, durch den selektiert wird, und bei dem unbekannt oder vielleicht nebensächlich ist, wer ihn veranlaßte oder auslöste. Prozeß ist ein Wort für etwas, was aufeinanderfolgend stattfindet. Der Prozeß wird *ausgelöst* (von jemandem oder etwas). Dieser Jemand oder dieses Etwas sind das Agens. Der Prozeß ist nicht Agens, denn er tut selbst nichts. In den Beispielen oben *tut* die *natural selection* aber etwas, sie übernimmt die Rolle eines Agens: sie arbeitet und erhält von der Natur dafür Zeit, sie modifiziert, und sie stellt etwas zur Verfügung usw.

Der Begriff *Sprachwandel* aus der Linguistik trägt ähnliche Züge und kann ebenso als Beispiel herangezogen werden (und nicht zuletzt damit auch der Hauptakteur dieser Arbeit, der *Sprachgebrauch*, der sich denselben Zweifeln stellen muß, sobald von ihm behauptet wird, er bewirke oder verbiete etwas usw.). *Ein Wandel* <sup>192</sup> an sich ist keiner Aktion fähig. Nicht der Wandel führt etwas herbei, sondern jemand oder etwas führt ihn herbei. Der deutsche Sprachgebrauch jedoch dreht die Rolle um, wenn es erforderlich ist, so daß der Wandel selbst zum Täter wird - ein gängiges Muster: <sup>193</sup>

Dagegen ist, seit Beginn des 20. Jh. (z.B. Horn 1921), auch die entgegengesetzte Auffassung gesetzt worden, **wonach der Sprachwandel Neues ohne Rücksicht auf Vorhandenes schafft**, so daß das Vorhandene dann überflüssig und folglich vergessen wird. [Hervorhebung KHI]

Einen Prozeß oder die daraus Resultierende sprachlich in ein aktives Instrument zu verwandeln, in einen Apparat, eine Maschine sozusagen, in etwas wie eine Person sogar, die etwas *macht*, ist also ein bei uns üblicher, akzeptierter Sprachgebrauch.

In Japan jedoch ist er nicht akzeptiert, wie KINDAICHI in seinen Beispielen, dem der *Necessity* [Notwendigkeit] etwa, zeigt.

*Necessity knows no law.*

*Notwendigkeit* ist ein Abstraktum, das darauf verweist, daß etwas fehlt oder getan werden muß - eine *Notwendigkeit* als solche aber kann selbst nichts *kennen* oder *wissen*. Usw.

Um nach dem Umweg über fachfremde Inhalte wieder auf das Thema dieser Arbeit einzuschwenken: Auch Begriffe wie *Liebe* oder *Freude* oder *Kunst* (*Musik!*) und sogar der *Tod* gehören zum Kreis der Hypostasierungen. *Liebe* ist ein *Gefühl*, bestenfalls ein *Zustand*. Gefühle oder Zustände sind aber unfähig, etwas zu *tun*, das können nur die Menschen, die sich in dem Zustand befinden - wer wollte das bezweifeln. Auch die *Liebe* eignet sich deshalb nicht zum Agens, und wenn selbst GOETHE Vertreter einer anderen Meinung ist: <sup>194</sup>

Woher sind wir geboren?  
     Aus Lieb'.  
 Wie wären wir verloren?  
     Ohn Lieb'.  
**Was hilft uns überwinden?**  
     **Die Lieb'.**  
 Kann man auch Liebe finden?  
     Durch Lieb'.  
**Was läßt nicht lange weinen?**  
     **Die Lieb'.**  
**Was soll uns stets vereinen?**  
     **Die Lieb'.**

Bei ihm *tut* die *Liebe* etwas: sie *hilft* und sie *läßt* und sie *vereint*... .

*Freude*, als "schöner Götterfunken" angeredet und bezeichnet, ist Objekt oder Patiens, und schon ihre Fähigkeit dazu, als Abstraktum, das sie ist, darf man im beschriebenen Sinn bezweifeln. Wenigstens *tut* sie in dieser Rolle noch nichts. Wenn sie aber mit ihrem "Zauber (bindet ...), was die Mode streng geteilt", wenn sie "Küsse gibt und Reben", dann vertauscht sie ihre Rolle gegen eine, für die sie nicht ausgerüstet ist: Sie wird *aktiv*. SCHILLER und GOETHE dürfen sich auf ihre Dichterfreiheit berufen, aber es ändert nichts daran: Die *Freude* hat, wie die *Liebe*, keine agierende Kraft. Beide befinden sich nur als Vorstellung im Geist des Betroffenen,

sie können selbst nichts tun. Auch die *holde Kunst* kann es nicht, ihre aktive Rolle im Lied von SCHÖBER / SCHUBERT wird durch den gleichen linguistischen Trick erst ermöglicht:

**An die Musik**

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,  
hast mich in eine beßre Welt entrückt!

*Kunst* ist gemacht (sie ist künstlich!) - ein abstrakter Begriff, der ebenfalls selbst nichts tut. Erst wenn man ihnen Eigständigkeit und Substanz zuschreibt, kann man wie HEINE in *Auf Flügeln des Gesanges* auf die Idee kommen, *Liebe* oder *Ruhe* zu trinken!

Und Liebe und Ruhe trinken,  
Und träumen seligen Traum.

Dieser im Grunde paradoxe Sprachgebrauch versieht die Logik, die den westlichen Sprachen (im Westen) im allgemeinen attestiert wird, mit einem Fragezeichen. Es kann gar nicht anders sein, als daß die Übersetzungen ins Japanische sich dagegen sträuben. Nachdem man jetzt weiß, daß Hypostasierungen im Japanischen nicht in gleicher Weise Anwendung finden, mutet es geradezu selbstverständlich an, daß Wendungen wie "Liebe trinken" usw. in der übersetzten Lyrik nicht vorkommen. Sie *können* nicht vorkommen.

Etwas weniger konsequent verhält sich der japanische Sprachgebrauch gegenüber dem *Tod*. In seinem Fall müßten dieselben Faktoren wirken, die eine Personifizierung der *Liebe*, der *Freude*, der *Kunst* usw. verhindern, denn auch dieses Substantiv kann als Hypostasierung gesehen werden. Dem *Tod* indessen haftet wohl doch zu viel Konkretes an, es fällt schwer, hier von einem Abstraktum<sup>195</sup> zu reden.

Zustände (Eigenschaften)

Auch hier ist die Hypostasierung auffallend: *Schlaf* und *Tod* (Zustand oder Übergang in einen Zustand) waren seit jeher Götter, mythologische "Substanzen" (...)

LEISI, *Wortinhalt* (1961), S. 26

Hier müßte man LEISI entgegenhalten, der *Tod* nehme unter den Beispielen eine Art Grenzstellung ein. *Shi ga otozureru* (死が訪れる) [der Tod kommt zu Besuch]: zumindest in dieser Form kann man wohl deshalb auch im Japanischen einer Manifestation des Substantivs begegnen, die einen eher konkreten Charakter suggeriert. So weit jedoch, den Tod zu personifizieren, bis man ihn ansprechen kann, oder bis er agiert wie in den folgenden deutschen Beispielen, geht japanischer Sprachgebrauch nicht:

Es ist ein Schnitter, heißt der Tod... (BRAHMS, *Volkslieder*)  
 Der Tod ist ein Meister aus Deutschland (PAUL CELAN, *Todesfuge*)  
 Tod, wo ist dein Stachel...? (Bibel)  
 Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein? (BACH, *Weihnachtsoratorium*)

Offenbar läßt sich die Grenze zwischen abstrakt und konkret nicht scharf ziehen. Ist der *Frühling* ein abstrakter Begriff? Oder der Monat *Mai*? Obwohl man sie nicht greifen kann, nicht abgrenzen oder genau definieren, haben die Jahreszeiten etwas unzweifelhaft Wirkliches. In dem populären *Shiki no uta* 「四季の歌」 werden sie deshalb ohne Vorbehalte besungen, zwar nicht als Akteure, aber immerhin als Objekte (Patens) und in einer Weise, die sie fast personifiziert:

***Shiki no uta*** 「四季の歌」 [*Lied der vier Jahreszeiten*]

	<i>Inhaltsangabe</i>
春を愛する人は 心清き人 すみれの花のような ぼくの友だち	Ein Mensch, der den Frühling liebt. ist ein Mensch von reinem Herzen. Wie ein Veilchen: meine Jugendfreundin.
夏を愛する人は 心強き人 岩をくだく波のような ぼくの父親	Ein Mensch, der den Sommer liebt, ist ein Mensch von starkem Willen. Wie eine Welle, die den Fels bricht: mein Vater.
秋を愛する人は 心深き人 愛を語るハイネのような ぼくの恋人	Ein Mensch, der den Herbst liebt, ist ein Mensch von tiefem Sinn. Wie Heine, der von Liebe spricht: meine Geliebte.
冬を愛する人は 心広き人 根雪をとかす大地のような ぼくの母親	Ein Mensch, der den Winter liebt, ist ein großzügiger Mensch. Wie die Erde, die die Schneedecke schmilzt: meine Mutter.



## Fazit

Auch in diesem Kapitel erfuhren nur einige ausgesuchte lyrische Texte genauere Aufmerksamkeit, doch diese zeigten überdeutlich: Ein Anspruch nach natürlichem, *vernacular*(-em) Sprachausdruck bei gleichzeitiger Treue zu Inhalt und Form des Originals wäre zwischen den Sprachen Japanisch und Deutsch nicht erfüllbar. Es sind in der Regel mehrere sich überlagernde Faktoren, welche für die einzelnen von Originalinhalt und -form abweichenden Phänomene verantwortlich gemacht werden können. Auch wenn gerade die hier untersuchten sich als sichere Zeugen für den Tatbestand herausstellten - es ist anzunehmen, daß es außer den Pronomen, dem *wa*-und-*ga*-Problem, der Hypostasierung usw. noch viele weitere gibt, die in derselben (trennenden) Weise wirken.

Die Ergebnisse dieses Kapitels scheinen reichlich Argumente zu enthalten, die über das betrachtete Untersuchungsfeld der Lieder hinaus die Übersetzbarkeit literarischer Werke zwischen den beiden hier betroffenen Sprachen überhaupt in Frage stellen.

### 6.3 Der Einfluß der Übersetzer

Daß der nun folgende Abschnitt den *Übersetzer* in den Mittelpunkt stellt und nicht die *Übersetzung*, hat seinen Grund darin, daß nicht die zweifelhaften oder weniger guten Fälle von Übersetzungen der Lieder auffallen, sondern die offenbar gewollt unvollständigen, lückenhaften oder bruchstückhaften Übersetzungen, denen man ansieht, daß nicht Unkenntnis oder Schwierigkeitsgrad für die Abweichung verantwortlich sind, sondern beabsichtigtes, bewußtes Eingreifen. Ein Beispiel:

「セレナード」 oder manchmal auch 「セレナーデ」 [*Serenade*] wird SCHUBERTS *Ständchen* (aus D. 957) in Japan genannt. Der Titel hat sich auch außerhalb Japans vielerorts Bahn gebrochen, obwohl ein *Ständchen* und eine *Serenade* nicht ganz dasselbe sind. In Kulturen, die den Brauch nicht kennen, einer Geliebten abends unterm Fenster ein Lied zu singen, und die daher auch kein Wort dafür haben, müßte man statt einer Übersetzung eine Erklärung des Brauches in den Titel schreiben, wollte man dessen Inhalt gerecht werden. Es lag nahe, einen dem *Ständchen* verwandten Ausdruck mit größerem Bekanntheitsgrad zu wählen. Gewählt haben muß ihn ein Übersetzer, denn allen allgemein verfügbaren Quellen zufolge hat RELLSTAB sein Gedicht *Ständchen* genannt, und SCHUBERT ist ihm in der Wortwahl gefolgt. Trotzdem hat sich über den interpretatorischen Umweg die *Serenade* als Titel für dieses Lied auch im deutschen Sprachgebiet einigen Raum verschafft. Zu den außersprachlichen Faktoren, die beim Transfer eines Textes von einem Kulturbereich zu einem anderen wirksam sind, müssen also auch die an dem Transfer beteiligten Menschen des neuen Sprachraums gezählt werden. Sie sind geprägt von den kulturellen Gegebenheiten ihres Landes, doch bringen sie darüberhinaus individuelle Präferenzen, Ansprüche und Fähigkeiten mit, die zu allen anderen Einflußfaktoren hinzukommen. Deren Beitrag zu den Erscheinungsformen deutscher Lieder in Japan suchen die folgenden Seiten zu beschreiben.

*Auf Flügeln des Gesanges*

HISANO [KUNO] SHIZUO (久野静夫) übersetzt HEINES Lied im Schulbuch so:

		<i>Inhaltsangabe</i>
Dort wollen wir niedersinken	こよいもいこわん	Auch heute abend ruhen [wir]
Unter dem Palmenbaum,	やしのはかげ	im Schatten der Palme
Und Liebe und Ruhe trinken,	ともにかたりて	reden miteinander,
Und träumen seligen Traum.	たのしゆめみん	träumen angenehme Träume.

TSUGAWA SHUICHI (津川圭一) in *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 dagegen so:

		<i>Inhaltsangabe</i>
Dort wollen wir niedersinken	いざ我が友よ	Nun, meine Freunde!
Unter dem Palmenbaum,	たちて行かな	auf geht's,
Und Liebe und Ruhe trinken,	夢はうるわし	zum Land endloser,
Und träumen seligen Traum.	はてぬ国へ	wunderbarer Träume.

Offenbar sind viele Versionen als 'Übersetzung' erlaubt, doch die Anführungszeichen für den Begriff scheinen hier zwingend! *Träume* sind eingestreut, in der HISANO-Version sogar die *Palmen* des Originals; auch das *Niedersinken* ist dort in etwa angedeutet, aber kann, was mit dem Text passierte, eine Übersetzung genannt werden? Die Änderungen sind gravierend. Wenn es keine zwingenden Gründe gab, muß die 'Schuld' dafür bei den Übersetzern liegen.

Hat der japanische Übersetzer denn einfach die *Ruhe*, so wie sie im *Lindenbaum* vorkommt, falsch verstanden, als er ein *Glück* daraus machte? Wenn er einen Sonntagsspaziergänger vor Augen hatte, der sich im Schatten der Linde erholt, frischen Blumenduft, das Vogelgezwitscher und die Kühle genießt - Glück *kann* so aussehen - hätte er ja mit bestem Gewissen das Original übersetzt. Man müßte ihm trotzdem vorwerfen, die eine Konnotation (der *letzten Ruhe* nämlich) in der *Ruhe* unterschlagen zu haben, denn sie ist im *Glück* nicht enthalten.

Fälle, wo sie den Ausgangstext falsch verstehen, obwohl auch sie vorkommen (siehe Beispiel BRECHT, *Dreigroschenoper*, unten) sind selten. Das Resultat kann dann ohnehin immer noch gut sein: GOETHE'S *Erkönig* beweist es, eine Figur, die aus einem Übersetzungsfehler, den wohl HERDER begangen hatte, geboren wurde.<sup>196</sup> Von der Übersetzung des Wortes *Ellerkonge* aus dem Dänischen spricht man bei dem Titel aber im allgemeinen nicht, *Erkönig* ist eine Neuschöpfung.

*Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*

計画たてて  
わかったつもり  
裏まで読んでも  
両方ともはずれ  
この世は  
そんなに悪くはないのに  
もっと欲しがるのが  
悪いくせ

*Inhaltsangabe*  
Mach einen Plan,  
glaub, du hättest verstanden.  
Aber selbst vorne und hinten gelesen,  
treffen beide nicht zu.  
Obwohl diese Welt  
ganz so schlecht nicht ist,  
mehr zu verlangen,  
wäre eine schlechte Angewohnheit.

Der Übersetzer hat die Bedeutung umgedreht bei der Übertragung des BRECHT-Gedichtes ins Japanische, dessen deutsches Vorbild so lautet:

Ja, mach nur einen Plan!  
Sei nur ein großes Licht  
und mach dann noch 'nen zweiten Plan  
gehn tun sie beide nicht.  
Denn für dieses Leben  
ist der Mensch nicht schlecht genug,  
doch sein höh'res Streben  
ist ein schöner Zug.

Nun ist es sicher problematisch, in dieses Lied aus WEILLS *Dreigroschenoper* seine eigene Interpretation 'hineinzulesen'. Die Verse enthalten eine für jeden Leser oder Hörer guten Willens klar erkennbare sozialkritische, wenn nicht philosophische, und am Ende ironische Aussage: "Das Suchen nach dem Glück ist zwecklos, aber gebt euch nur der Illusion hin!" <sup>197</sup>

In den letzten vier Zeilen ist beides von BRECHT Gemeinte: Die Welt *ist* schlecht, und das höhere Streben *ist* lobenswert (wiewohl vergeblich), in sein Gegenteil gekehrt. Aus der übersetzten Textversion muß man schließen, der Übersetzer habe das Original wohl mißverstanden.

*Sonntag*

An dem zum wiederholten Male zitierten nächsten Beispiel von KINDAICHI HARUHIKO fallen viele Einzelheiten auf. Zunächst sind die Abweichungen vom Original so gravierend, daß man sich nicht mehr vorstellen kann, der Übersetzer habe den Text mißverstanden - er muß ihn bewußt abgeändert haben:

Das Lied *Sonntag* von Brahms, wird, wörtlich übersetzt, zu irgend so was wie

Von dem schönen Mädchen vor dem Tor habe ich mich ich,  
verabschiedet, ohne ein Wort zu sagen.  
Die Einsamkeit, weil ich sie nie wiedergesehen habe,  
ein Sonntag der verpaßten Chance.

TAKANO TATSUYUKI hat unter dem Titel '*Oreba yokatta*' [*Hätt' ich sie doch nur gepflückt*] ein Lied daraus gemacht, welches eine Berglilie mit einem Mädchen vergleicht:

Am Bergrücken stand die Lilie unberührt.  
Vom Menschen entdeckt, der wohl Hand anlegt,  
vom Wind erfaßt, das Tauwasser heruntertropfend.  
Hätt' ich sie doch nur gepflückt, doch ich war zu zurückhaltend.

Als rede er über ein völlig anderes Lied, so wirkt dieser Text, enthalten in *Nihonjin no gengo hyōgen* (S. 99 / 100).<sup>198</sup> KINDAICHI hält ihn (irrtümlich) für eine Übersetzung von UHLANDS / BRAHMS' *Sonntag*. Auf das Original

So hab ich doch die ganze Woche  
Mein feines Liebchen nicht gesehn,  
ich sah es an einem Sonntag  
wohl vor der Türe stehn:  
das tausendschöne Jungfräulein,  
das tausendschöne Herzelein,  
wollte Gott, ich wär heute bei ihr!

So will mir doch die ganze Woche  
Das Lachen nicht vergehn,  
ich sah es an einem Sonntag  
wohl in die Kirche gehen:  
das tausendschöne Jungfräulein,  
das tausendschöne Herzelein,  
wollte Gott, ich wär heute bei ihr!

können sich seine beiden Versionen nicht berufen; alle Schlüsse, die zu ziehen KINDAICHI verleitet wird, hängen darum in der Luft. Wenn der Übersetzer / Verfasser vorgehabt hätte, ein neues Gedicht zu BRAHMS' Musik zu schreiben, hätte er ja Originalbestandteile wie *Sonntag*, *Mädchen* und *Tor* und *nicht sehen* usw. ignorieren können. Daß er diese Elemente verwendete und trotzdem eine ganz andere Geschichte dabei herauskam, kann nur bedeuten, daß er den Sinn des Gedichts für vernachlässigbar gehalten hat, er kann ihn nicht in dem sichtbaren Maß mißverstanden haben. (Die danach, in der 'Übersetzung' von TAKANO eingefügte Berglilie und ihre Rolle als Mädchen, so möchte man KINDAICHI nebenbei erinnern, der diesen Rollentausch lobt, hat in GOETHES *Heidenröslein* ein ziemlich berühmtes Vorbild: auch dort ist keine Blume gemeint.)

### *Der Erbkönig*

Aus deutscher Sicht ist *Erbkönig* eines der Wörter, die unter dem Gesichtspunkt ihrer Existenz - oder einer adäquaten Entsprechung in der japanischen Sprachumgebung - besonders analysiert werden müssen. Was unter einem sprechenden, an der Diskussion teilnehmenden *Erbkönig* zu verstehen sei, ist nämlich schon im Deutschen ungeklärt, ein Umstand, der die Frage nach seiner richtigen Übersetzung unbeantwortbar macht. Unter KUNSTASPEKTE ist der Versuch einer Lösung dieses Problems skizziert.

Darüberhinaus hat der Übersetzer auf eigene Faust weit in den Text eingegriffen, wodurch das Gedicht als Ganzes einen anderen Charakter bekam. Der *maō* erscheint zwar mit seiner Tochter, aber ohne die Mutter des Originals, dabei war sie dort deutlich benannt. Mütter und Töchter sind natürlich nicht unbedingt oder normalerweise zusammen mit ihm auftretende Verwandte eines Teufels, doch wären sie nicht gerade aus dem Grund in dem Fall unverzichtbar? Konkret lassen sich daneben weitere Stellen benennen, in denen der Übersetzer offenkundig eigenmächtig Änderungen an Inhalt und Form des Ausgangstextes vornahm:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;

besteht aus Fragesatz und Antwort. Die Beteiligten werden benannt: Vater und Kind. In der japanischen Version steht ein Aussagesatz:

風の夜に馬を駆り	In stürmischer Nacht, zu Pferde
駆けりゆく者あり	reitet jemand.

Der *Vater* ist einem ungenannten *Jemand* gewichen und das *Kind* fehlt ganz.

Weiter unten findet man:

魔王が何か言うよ	Der Satan [der <i>maō</i> ] sagt doch etwas,
----------	--

was keine Übersetzung von

Was Erbkönig mir leise verspricht

ist, denn *verspricht* deutet auf Verführung hin, welcher Art auch immer; auch dieses Element fehlt nun. Verständnisschwierigkeiten haben den Übersetzer sicher dazu nicht gezwungen; er *muß* das Original einfach richtig verstanden haben - zu einfach sind die zitierten Fälle, als daß man sie mißverstehen könnte.

### *Die Forelle*

An ihr ist zunächst auffällig, wie sich der Übersetzer bemüht, eng am Originaltext zu bleiben. Der Schluß weist allerdings darauf hin, daß er, HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三), eine *Grausamkeit* als hinter den Worten verborgene Aussage vermutete. Das ist nicht dasselbe wie ein *Betrug*, und die Verschiebung ist auch nicht unerheblich. Die *Betrog'ne* zeigt, daß ein Mensch gemeint sein muß; ein *Betrug* ist objektiv, ein Vergehen, für das es Kriterien gibt. In ihm steckt das *Hintergehen eines anderen*. Einen Fisch kann man nicht 'betrügen', man kann ihn aber grausam behandeln. Deshalb kann, wer - wie im Original - von Betrug spricht, keinen Fisch meinen. Bei der Lektüre der übersetzten Version jedoch stellt sich das Gefühl erst gar nicht ein, es handle sich in Wirklichkeit um etwas anderes als um einen Fisch. Dazu paßt auch der Unterschied in der Empfindung des Beobachters am Ufer. Von *Zorn* spricht die Übersetzung, *Mitgefühl* erkennt man im Original, wo jemand "mit regem Blute" "die Betrog'ne" ansieht. Das kann HORIUCHI durchaus bewußt so verändert haben, vielleicht hat er das Original so gedeutet. Aus diesen nur scheinbar nebensächlichen Details wird indes klar: er hat das metaphorische Element des Originals entweder nicht erkannt oder nicht gemocht - auf jeden Fall hat er es aus dem Text entfernt.

### *Wiegenlied* SCHUBERT

Schon bevor man den japanischen Text genauer betrachtet und sich an die Analyse macht, ist man gespannt, was KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風), einer der profiliertesten Übersetzer, aus dem "süßen Grabe" des Originals wohl macht. Er macht nichts daraus, und nicht nur aus dem *Grabe* macht er nichts. Doch wer wüßte schon als Einheimischer genau zu sagen, was sich hinter den rätselhaften symbolischen Wendungen des Originals verbirgt: *Grab, Wiege, Lilie, Rose...*

Ursprünglich war dieses Gedicht MATHIAS CLAUDIUS zugeschrieben worden, aber das gilt mittlerweile als eine Fehlannahme; in dessen Schriften finden sich keine Hinweise auf eine Urheberschaft. Die literarische Verwandtschaft zwischen *Wiege* und *Grab* ist nicht neu. Sie wurde schon in Kapitel 5.3, *Die 'letzte Ruhe'*, mit GOETHES Bemerkung, die venezianischen Gondeln seien sowohl Särge als auch Wiegen, berührt. So läßt auch SCHUBERTS Zeitgenosse GEORG BÜCHNER seinen *Danton* sagen:<sup>199</sup>

Der Tod öffnet die Geburt; beim Sterben sind wir so hilflos und nackt wie neugeborene Kinder. Freilich, wir bekommen das Leichentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern wie in der Wiege.

BÜCHNER, *Dantons Tod*, S. 67

Verstärkt wird das Geheimnisvolle des Gedichts noch durch die der *Lilie* und der *Rose* zugeschriebene Symbolik. "Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne" singt ein Lied von HEINE, "Rose und Lilie" ein Gedicht von FRIEDRICH HEBBEL. KONDŌ hat die Rose gestrichen - er muß bewußt gehandelt haben, denn sie ist unübersehbar - doch die *Lilie* hat er übernommen. Diese Blume ist, wie die Rose, ein *kigo*, in der traditionellen japanischen Lyrik ein sogenanntes Jahreszeitenwort, beide dort als Denotation für den Sommer (siehe die Erläuterungen unter KUNSTASPEKTE).

In dem Text dieses Liedes spricht der Autor zum Kind, nicht die Mutter; das registriert und berücksichtigt der Übersetzer. Fast scheint es, als sei es gar kein 'richtiges' Wiegenlied, als kommentiere der Text den eigentlichen Vorgang des In-den-Schlaf-Singens nur. Es klänge auch sehr befremdlich, eine Mutter vom *süßen Grabe* singen zu hören. *Noch* schützt dich... und *noch* umtönt dich..., sagt unmißverständlich, daß dem Schutz eine Frist gesetzt ist. *Warte nur, balde...* enthält eine ähnliche indirekte Warnung, wenn nicht gar Drohung, im weiter unten besprochenen Gedicht von GOETHE. KONDŌ ignoriert sie, und so gilt insgesamt gesehen auch für das *Wiegenlied*: es orientiert sich nur auf den ersten Blick am Inhalt des Originals. Ein zweiter zeigt die überall beobachtbare Tendenz: Er hat den Text nicht übersetzt, sondern unter Verwendung von ähnlichem Vokabular ein Gedicht von völlig anderem Charakter neu geschaffen.



*Lorelei*

Eines der wenigen Stücke, die im eigentlichen und im pragmatischen Sinn des Wortes übersetzt, das heißt nicht-nachgedichtet, sind. Lediglich die Schuldzuweisung am Schluß

Und das hat mit ihrem Singen  
die Lore-Ley getan.

wollte der gleiche Übersetzer, KONDŌ SAKUFŪ, den japanischen Sängern und Hörern offenbar nicht zumuten. Er machte daraus:

神怪き魔歌	göttliches Zauberlied
謡う ローレイ。	singende Lorelei.

Über seine Motive läßt sich nur spekulieren. Möglicherweise hatte er auch recht, dieser Stelle nicht über Gebühr Bedeutung aufzuladen. Sicher entsprach er damit den Erwartungen seiner Landsleute, die bestimmte Inhalte nicht gerne besingen, wenn sie ihrem Schönheitsgefühl zuwiderlaufen. Auch diesen Punkt greifen die Kapitel unter KUNSTASPEKTE auf. Einen Vorwurf wie den von HEINE gegen die *Lorelei* erhobenen nimmt man als Deutscher kaum bewußt wahr, empfindet ihn vielleicht nicht einmal als solchen. Verfehlt wäre indes, den Aspekt zu unterschätzen. Indem er ihn gestrichen hat, nahm KONDŌ einen Teil des Geheimnisvollen aus dem Lied. Das Deutsche zielte auf die Zauberkräfte der Frau auf dem Felsen. Den Punkt hat KONDŌ nicht ganz in die japanische Version hinübergerettet. Das kann man ihm anlasten, denn sein japanischer Text handelt nun vorwiegend von einem Unfall und einem Kapitän, der nicht aufgepaßt hat.

*Über allen Gipfeln ist Ruh*

In seiner fast japanischen Kürze und Prägnanz scheint ausgerechnet dieser Text GOETHEs die Mißverständnisse anzulocken. Unter dem Titel 「詩の翻訳について ----- 日本語とドイツ語の間 ----- 」 [*Zum Übersetzen von Gedichten --- zwischen Japanisch und Deutsch*] schreibt TAKAYASU KUNIYO (高安国世) : <sup>200</sup>

Wenn ein Übersetzer unsichtbar bleiben und eine möglichst werksgetreue Wiedergabe des Originals hervorbringen könnte, dann wäre das eine ideale Übersetzung, aber damit auch

Übersetzungen zu einer Form von Literatur werden, muß man ihnen auch extreme Individualität zubilligen. Liest man nun beispielsweise ŌYAMAs Übersetzung des berühmten GOETHE- Gedichtes "Wanderers Nachtlied"

Die Berge, in der Ferne wird es Abend [werden dunkel]

dann kann man das als etwas sehr Japanisches, ohne jeden Widerstand lesen. Liest man das Original

*Über allen Gipfeln ist Ruh* [direkt übersetzt: (Ruhe-) pause]

und vergleicht es, dann staunt man über die fremde Ausdrucksweise. Gegen den abstrakten oder personifizierenden (?) Ausdruck "ist Pause" empfindet man, solange man ihn auf deutsch liest, keinerlei Widerstand.

*Honyaku*, S. 84

Die Bemerkungen lesen sich, als ob dem Germanisten TAKAYASU nicht klar sei, daß das Wort *Ruhe* sowohl *Stille* als auch *Pause* beinhaltet. 憩いあり liegt zumindest näher bei *Pause*, *Erholung*, *Ausruhen* als bei *Stille*. So übersetzen es die einschlägigen Wörterbücher. Was über GOETHES Gipfeln herrscht, ist selbstverständlich nicht die *Pause*, sondern die *Stille*. Wenn *Pause* dastünde, würden auch Deutsche "staunen"... In "warte nur, balde ruhest du auch", ist es fast umgekehrt, da ist es das Gefühl der *Ruhe* im Sinne von (sehr langer) *Pause*. Wenn damit metaphorisch die *letzte Ruhe* gemeint sein sollte - und wer, dessen Muttersprache Deutsch ist, zweifelt daran - dann ist diese zweite *Ruhe* sogar beides: *Pause* und *Stille*. Der von TAKAYASU gelobte ŌYAMA TEIICHI (大山定一) hat die "Ruhe über den Gipfeln" darum mit ..."wird es Abend" ... keinesfalls in "extremer Eigenwilligkeit" übersetzt, sondern - den Anfang des Gedichtes - richtig gedeutet. Er vermittelt dort den Lesern ein etwa ähnliches Gefühl wie das Original es bei seinen auslöst. Doch derselbe ŌYAMA interpretiert den Schluß des Gedichts in einem später veröffentlichten Kommentar so, daß man zu vermuten gezwungen ist, er habe den Tenor des Textes doch nicht verstanden. Die Reaktion von DOI TAKEO zeigt es: Die letzten zwei Zeilen müssen im pragmatischen Sinn als nur unzureichend übersetzt gelten. ŌYAMA und DOI sind der Meinung, GOETHE zeige mit dem "warte nur, balde ruhest du auch", ein Ruhen, welches man der Natur *abringen* müsse:<sup>201</sup>

Wenn man das Gedicht liest, wird eine tiefe Empfindung ausgelöst, gerade so, als ob man z. B. einen Vers von BASHŌ läse. Doch das liegt daran, daß man die übersetzte japanische Version gelesen hat, bei der Lektüre des deutschen Originals hat man einen komplett anderen Eindruck, was seltsam ist. Das Problem liegt in den beiden letzten Zeilen.

Übersetzt man sie wörtlich, dann wird "nun, du brauchst nur zu warten, dann kannst auch du ausruhen" daraus, was in klarem Gegensatz zu den ersten sechs Zeilen steht. Man kann sagen, zwischen den beiden bestehe fast eine Disharmonie. So ist denn auch dem Übersetzer des Gedichts diese Stelle aufgefallen: "Selbst beim am tiefsten ins Herz der Natur eingetauchten GOETHE gibt es also Stellen, wo er sein Ego mit der Natur in Widerstreit geraten läßt, und das löst bei uns ein schwer zu beschreibendes Unbehagen aus", so wird er zitiert.

DOI, "*Amae*" *zakkō*, S. 93

An dieser Interpretation ist das Erstaunliche das Maß der Entfernung vom Gemeinten des Originals. Es trennt sie ja nicht nur eine Nuance. Man fühlt sich an YANABUS Beschreibung des *Ewig-Weiblichen* aus GOETHE'S *Faust* erinnert, die auf ähnlich eigenwillige Weise das Original interpretiert (siehe Kapitel 5).

"Uns", sagt der Übersetzer und meint "wir Japaner"! Verbreitet über ein weites Spektrum von Fachgebieten vertreten auch seriöse, besonnene Autoren in großer Zahl die Meinung, ihr Volk habe ein ganz besonderes, von den Menschen des Westens deutlich unterschiedenes Verhältnis zu dem, was üblicherweise mit Natur wiedergegeben wird: *shizen* (自然). Nicht nur hat der Glaube eine zweifelhafte Basis, er trübt wie gesehen auch die Urteilskraft der Übersetzer. Auch bei dem in den folgenden Kapiteln ausführlich zitierten KISHIBE scheint diese 'Natursicht' durch. Sogar eine Verbindung zu musikalischen Themen kommt darin zum Ausdruck:<sup>202</sup>

In the conflicts of logic versus emotion and science versus nature, emotion and nature usually triumph. As will be mentioned later, the number three is one of the basic elements of musical structure in regard to form, as in the case of the Western sonata, but not with the ideas of a A-B-A symmetry. In the Japanese tradition, these three elements consist of *Jo-Ha-Kyū* [序破急], that is, slow introduction - exposition in a brighter tempo - fast conclusion. This may have been influenced by the Chinese philosophical idea of the three elements, Heaven, Earth and Man. The form of *Jo-Ha-Kyū* was used in the instrumental music of *Gagaku* and became more fruitful in the literal and dramatical expression of *Noh*, *Kabuki* and *Bunraku*. Contrary to the technological modern Western music, which aims "to conquer nature", Japanese music aspires to the harmony of nature and man, as is the case in the music of India. The fondness of the refinement of "free rhythm" may have stemmed from a love of nature. The well controlled harmonic structure of modern western music may be understood as a triumph of science and logic, while the delicate melodic structure of Japanese music, decorated by delicate colours of sound and microtones, can be regarded as a triumph of nature and human sensitivity.

KISHIBE (S.17)

Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch der nächste Autor:<sup>203</sup>

Trauer beim Anblick des Mondes, sich freuen beim Anblick einer Blume - ein Volk, von dem man sagen kann, es verfüge über außergewöhnliche Ausdrucksfähigkeit bei der Darstellung von Naturgefühlen.

NAKAMURA KIKUO, S. 263

YANABU AKIRA erkennt die *Natur* als Übersetzungsproblem, aber seine Aufmerksamkeit gilt Einzelbegriffen und den unterschiedlichen Inhalten, mit denen *Natur* und ihr japanisches Gegenüber *shizen* (自然) jeweils ausgestattet sind. Wenn Japaner *shizen*, *tennen* (自然, 天然) usw. sagen, meinen sie nicht immer das, was ein Sprecher des Englischen mit *nature* meint - und umgekehrt.<sup>204</sup> Und doch läßt sich aus seinen Analysen nicht schließen, welche Art *Natur* den verschiedenen Autoren vorschwebt, wenn sie sich so oder ähnlich äußern:

... may have stemmed from a love of nature ...

(KISHIBE)

... もっとも深く自然の懐に入ったといわれるゲーテ...

... am tiefsten ins Herz der Natur eingetauchten GOETHE ...

(ŌYAMA / DOI)

Denn er macht er den nächsten Schritt nicht: Die vielbeschworene aber undefinierte *Liebe zur Natur* ist nicht mehr sein Thema.

Treffend zeichnet KYBURZ das Wesen des Unterschieds in Formulierungen, die zugleich die mit dem Naturbegriff zusammenhängende fundamental andere Religionsauffassung beschreiben.<sup>205</sup>

There is no need to resort to sophistry in order to demonstrate that the Japanese (like the Chinese) world view does not conceive of man and nature as polarities, but as mutual parts of an all- comprehensive whole. In religious cosmology, the Western, Judaeo-Christian idea of man as the ultimate creation, as the master of nature and the universe, as the privileged object of a unique god's attention, with a linear historical destiny in either eternal bliss or damnation, is contrasted here by a world view in which human existence extends through an indefinitely cyclical continuum, in a space focused on the islands of the empire, and in non-teleological time (if one accepts that neither the Shintō, nor the Buddhist nor the Neo-Confucian universe has a finality). Mankind in this environment is felt to be one of the numerous potential forms of existence, with no particular vocation for supremacy.

KYBURZ, S. 258 - 259

Doch wenn das alles zutrifft, ist umso unverständlicher, wie der Übersetzer von *Über allen Gipfeln ist Ruh* darauf kommt, GOETHE sei "mit der Natur im Widerstreit", es

sei denn, der Glaube an die größere Naturverbundenheit hat sich in Japan so sehr festgesetzt, daß er DOIs und des Übersetzers Beurteilung wie eine Self-Fulfilling-Prophecy lenkt. Es braucht nicht betont zu werden: Die beiden letzten Zeilen in dem Gedicht zwingen den Blick geradezu auf die unentrinnbare Verbundenheit mit der Natur. Beide, DOI und der Übersetzer, sind auch nicht von der 2. Person des "Warte nur, balde, ruhest du auch", auf eine falsche Fährte gesetzt worden. Sie bemerkten, und die japanische Version mit ihrem Ausweichen auf die 1. Person zeigt es, daß GOETHE mit "du" auch sich selbst anspricht und (zumindest auch) seinen eigenen nahen Tod gemeint haben muß. Die Natur jedenfalls, die in *Wanderers Nachtlied* besungen wird, deckt sich ganz genau mit der von YANABU als japanisch bezeichneten: nicht von Menschenhand berührte Berge, Pflanzen, Wind, Vögel ... Das Problem liegt ganz offensichtlich nicht in irgendwelchen unterschiedlichen Naturgegebenheiten, worin diese auch bestehen mögen; es liegt in der *Vorstellung der Übersetzer* von der geringeren Entfernung oder der größeren Verbundenheit der Japaner zur Natur - das verleitet zu den Fehlschlüssen. Der latente Gedanke des Wir-sind-anders ist es, der zu Interpretationen von zweifelhafter Güte führt, die dann sogar bei etablierten Autoren wie DOI TAKEO unkritisch ihren Niederschlag finden. Die Verteilung der Schwerpunkte mag unterschiedlich sein, aber es ist anzunehmen, daß die Grundstruktur einer Ehrfurcht vor der Natur oder der 'Liebe' zu ihr auf der ganzen Welt existiert - und überall mitunter verletzt wird.

Daß von der Mehrheitsmeinung beileibe nicht alle Fachautoren infiziert sind, sieht man bei ARAI: Er hört ohne das vorgefertigte Urteil zur 'besonderen Naturnähe' hin und spricht in seiner Textinterpretation die Bedeutung an, wie sie im Original enthalten ist. Er erklärt sie seinen japanischen Lesern, wahrheitsgetreuer und treffender als - vielleicht berühmtere - Germanisten.<sup>206</sup>

Er hat das mit *Über allen Gipfeln ist Ruh* prägnant ausgedrückt. **Diese Stille** ist (...)

Das *Warte nur, balde ruhest du auch* ist wie ein warnendes Wort an GOETHEs ungeduldiges Herz, seine überschäumende Leidenschaft, und verweist gleichzeitig auch auf die nahende **ewige Ruhe**. [Hervorhebungen von KHI]

ARAI, S. 117

In *seiner* Beschreibung kommt das Gegenteil von "Widerstreit mit der Natur" oder "Unbehagen" zum Ausdruck. ARAIS offensichtlich bessere Deutschkenntnisse müssen dabei die ausschlaggebende Rolle gespielt haben. Deutlich wird an dem Beispiel, daß wohl nur ein Übersetzer, der sozusagen 'innerlich' auf seiten des Verfassers steht, diesen gerecht interpretieren kann. Versteckte oder unbewußte Vorurteile brechen sich irgendwann Bahn. ARAI hat keine. Seine Interpretation braucht man gar nicht zu teilen, aber man merkt zwischen und auf den Zeilen, wie er GOETHE gegenüber eingestellt ist, und wie er ihm im Zweifelsfall das zuteil werden läßt, was im Englischen so treffend *the benefit of the doubt* heißt.

Auch das japanische Kultusministerium greift bisweilen korrigierend in Text und Musik ein. Wenn man sich die gesellschaftliche Rolle der *shōka* (唱歌), der Schullieder, vergegenwärtigt, kann man diesen Einflußfaktor gar nicht überschätzen. Jeder Eingriff durch das Kultusministerium spielt für das 'Schicksal' der eingewanderten Musik eine entscheidende Rolle. Ganze Generationen werden beeinflußt - mit lebenslanger Wirkung. Die folgenden Ausschnitte zeigen die Erklärungen, die den Texten zur Seite gestellt sind. Das sind zusätzliche Wort-für-Wort-Übersetzungen, solche also, die die deutsche Syntax belassen. Sie sollen den Schülern zum besseren Verständnis der einzelnen Wortbedeutungen in der Ausgangssprache dienen. Obwohl schon mehrfach zitiert, bietet das *Heidenröslein* und die in den Schulbüchern angebotenen Erläuterungen noch weitere, bisher nicht behandelte Aspekte, die eine Analyse fordern!<sup>207</sup>

### *Heidenröslein*

Sah	ein	Knab	ein	Röslein	stehn,
見た	ひとりの	少年が	一本の	小さなばら	あるのを
Röslein	auf	der	Heiden		
小さなばら	ーの上の	[定冠詞]	荒れ野		

Bedeutet dieses *ein Knab* wirklich *ひとりの少年* [ein einzelner] und nicht eher *ある少年* [irgendeiner]? Und bedeutet *auf der Heiden* wirklich *ーの上* [obendrauf] und nicht eher *の中* [in]? Dann, aufmerksamer geworden, liest man

War        so        jung        und        morgens schön,  
 ーであった 非常に 新しい そして 朝のように美しい

Bedeutet dieses **so** wirklich 非常に [äußerst] und nicht z.B. あんなに [derart] o.ä.? Man sollte beide vielleicht nicht überbewerten, aber *jung* als *atarashii* (新しい) [neu] zu 'verkaufen' ist kein 'normaler' Fehlgrieff mehr, denn es ist völlig unvorstellbar, daß dem Übersetzer hier ein Versehen unterlaufen ist. *Jung* heißt im Japanischen *wakai* (若い). Die Verschiebung vom menschlichen *jung* ins sächliche *neu* muß beabsichtigt sein.

Alle weiteren Zweifelsfälle in dem Begleittext zu dem Lied aufzuzählen entspräche nicht dem Ziel der Arbeit - sie sind allerdings zahlreich: ... ich will's [nicht leiden] = したい! usw. Bei *jung* und *neu* liegt indessen ein besonderer Fall vor. Eine verständliche Erklärung gibt es für die Verwechslung nicht, diese beiden Adjektive müssen mit Absicht vertauscht worden sein, was inhaltliche Konsequenzen hat. Im Deutschen - aber nicht im Japanischen - gilt *alt* für beide, Dinge und Lebewesen; beim Gegenteil von *alt* machen beide Sprachen einen Unterschied: *neu* und *jung*. Generationen wird somit vorenthalten, daß GOETHE mit dem Röslein ein *Mädchen* gemeint haben könnte, denn solange man *neu* sagt, kann das Objekt nur eine Sache sein, in dem Fall eine Blume.

Will das Kultusministerium, wer immer sich hinter dem namenlosen Ausdruck verbirgt, seinen Schützlingen, den Kindern, die komplizierte Beziehungsgeschichte mit all den ungeklärten und auch nie mehr ganz erklärbaren Undeutlichkeiten (*wer* "mußt" es eben leiden"? usw.) ersparen? Reduzieren hier Beamte das Lied auf eine Form und einen Inhalt, wie sie sie in ihrem Sprachraum zu erscheinen wünschen?

### *Sandmännchen* (BRAHMS)

Dem Fall *Sandmännchen* könnte man auch ein eigenes Unterkapitel widmen, in dem dann z. B. auch *Peter und der Wolf* von PROKOFIEV und andere sogenannte Kinderlieder enthalten wären, in denen Tiere von anderen gefressen werden oder vom Jäger erschossen, oder wo Hexen im Ofen verbrennen usw. Inhalte solcher Qualität werden nicht überall auf der Welt als kindertauglich empfunden. Sie sind verwandt mit

denjenigen, die drastischem Wortgebrauch (Eingeweide!) huldigen, einer Art des Sprachgebrauchs, die ebenfalls nicht kulturübergreifend akzeptiert ist. Die Übersetzer nehmen sich dieser Fälle auf ihre Weise an: sie ignorieren sie. Im folgenden Beispiel spielt *Sand* eine entscheidende Rolle und ist so deutlich ausgesprochen, daß ihn HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三) gar nicht mißverstehen konnte. Einem Kind Sand in die Augen zu streuen findet er jedoch offenbar wenig anziehend und streicht den Gedanken kurzerhand. Vom Rest nimmt er, was er für brauchbar hält:

BRAHMS' *Sandmännchen**Nemuri no sei* 「眠りの精」 [*Schlafgeist*]*Inhaltsangabe*

1.

Die Blümelein, sie schlafen  
schon längst im Mondenschein  
sie nicken mit den Köpfchen  
auf ihren Stengelein.  
Es rüttelt sich der Blütenbaum,  
er säuselt wie im Traum:  
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!

月の光に花も草も  
夢を追いつつ  
うなじ垂れ  
声をば潜めて  
枝はさやぐ  
眠れ眠れ 眠れわが児よ

Im Licht des Mondes,  
Blumen und auch Gräser  
träumend,  
die Köpfe hängend.  
Ihre Stimmen gar gedämpft  
säuseln die Zweige:  
Schlafe, schlafe, schlafe  
mein Kind

2.

Die Vögelein sie sangen  
so süß im Sonnenschein,  
sie sind zur Ruh gegangen  
in ihre Nestchen klein.  
Das Heimchen in dem Ähregrund,  
Es tut allein sich kund:  
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!

小鳥楽しき  
歌をやめて  
小さき臥床を  
慕いゆきぬ  
野辺には虫の音  
一人告ぐる  
眠れ眠れ 眠れわが児よ

Die Vöglein unterbrechen  
ihr vergnügtes Lied,  
gehen in ihr  
geliebtes kleines Bettchen.  
Der Ton einer Grille nur  
auf den Feldern meldet:  
Schlafe, schlafe, schlafe  
mein Kind

3.

Sandmännchen kommt geschlichen  
und guckt durchs Fensterlein,  
ob irgend noch ein Liebchen  
nicht mag zu Bette sein.  
Und wo es nur ein Kindchen fand,  
streut er ihm in die Augen Sand.  
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!

眠らぬ子らを  
求めつつぞ  
眠りの精は  
おとない来ん  
怪しきその手  
の見えぬ暇に  
眠れ眠れ 眠れわが児よ

Kinder, die nicht schlafen,  
sucht nämlich  
der Schlafgeist  
und besucht sie.  
Bevor seine Hand  
sichtbar wird:  
Schlafe, schlafe, schlafe  
mein Kind.

(…)



**Fazit**

Die Übersetzer der tatsächlich gesungenen Texte (nicht der erklärenden, erläuternden Literatur) fühlen sich dem Ausgangstext wenig verpflichtet. Sie verwenden Fragmente des Originals und fügen diese zu einem neuen Text von anderer Substanz und Struktur zusammen. Konnotationen, Assoziationen werden meist nicht übernommen, möglicherweise Unverstandenes oder aus anderem Grund als ungeeignet Empfundenes wird weitgehend ignoriert. Der 'Geschmack' der Originale, das Gefühl, die Stimmung, die Atmosphäre usw. gehen daher bis auf wenige Ausnahmefälle (*Lorelei*, mit Einschränkung) verloren. Wegen der Nicht-Berücksichtigung wesentlicher semantischer und pragmatischer Bestandteile der Originale kann man bei deren Versionen in der neuen Sprache in aller Regel nicht von Übersetzungen sprechen; es handelt sich fast immer um Neudichtungen mit vom Original oft weit abweichenden Inhalten. Den Rezipienten dieser Nachdichtungen bleibt die Welt des von deutschen Dichtern Gemeinten im Grunde verschlossen.

## 6.4 Die Sprachbetrachtung von MORI ARIMASA

### Vorbemerkung

Der Hauptaussage des Kapitels 4.1.1 zufolge bleiben in japanischen Texten sowohl Urheber als auch Betroffene von Aktionen, soweit es sich dabei um Personen handelt, in der Regel ungenannt. Das wurde für diese Untersuchung deshalb als wichtig erachtet, weil die durch diese Praxis bewirkten Inhalts- und Stimmungsänderungen sich als nicht tolerierbare Verfälschung des Originals herausstellen können. Zur Verdeutlichung wurde u.a. der Unterschied skizziert zu italienischen oder spanischen Verben, die an ihren Konjugationsformen erkennen lassen, welche grammatische Person gemeint ist. In diesen Sprachen werden zusätzliche Pronomen als redundant empfunden und sind es objektiv auch, denn die Verbformen sind eindeutig. (Im Deutschen sind sie es nicht, Pronomen wären nur teilweise verzichtbar. *Gehe* z.B. kann 1. P. Sg. Präs. Indikativ sein, aber auch 3. P. Sg. Präs. Konjunktiv usw.) Dem Japanischen fehlt das Werkzeug der Konjugationsformen, doch macht es von der zumindest theoretisch vorhandenen Möglichkeit, stattdessen durch Pronomen anzuzeigen, wer gemeint ist (wie es das Deutsche tut), auch keinen Gebrauch. Die Ausdrucksweise wird somit zwangsläufig ungenau, was sich, wie gesehen, nur teilweise mit sprachimmanenten Gesetzen rechtfertigen läßt. Es gebe nichts zu rechtfertigen, das Vage sei schön, werde bewußt in Kauf genommen, sei sogar gewollt, so lautete ja eine Erklärung in Kapitel 6.2

#### 18. *Yoru* 「夜」 [*Abend (Leise, leise)*]

木の間の泉の、 夜となる哀しさ。	<i>Inhaltsangabe</i> Die Schwermut der Quelle zwischen den Bäumen, wenn es Abend wird.
静けき若葉の、 身ぶるい夜霧の、 白き息。	Der weiße Atem der stillen jungen Blätter im zitternden Abendnebel.

Das einzige Verb in dieser ersten Strophe ist in dem 夜となる [Abend werden] enthalten. Sie besteht - strukturell - aus untereinandergestellten Substantiven, die nicht zu einem Satz verbunden sind. Der Vers bringt eine Stimmung zum Ausdruck, sie heißt *Schwermut*. Was es mit ihr, den sie umrahmenden Bäumen, dem Atem und der Quelle usw. auf sich hat, sagt er nicht, es ist weder gut noch schlecht, wün-

schenswert oder nicht - der Vers enthält sich der Stellungnahme und einer Beurteilung der geschilderten Situation. Ein absichtlich so gewähltes krasses Gegenbeispiel aus der deutschen Liedwelt zeigt den Unterschied:

## 25. Frühlingsglaube

Die linden Lüfte sind erwacht,  
sie säuseln und wehen Tag und Nacht,  
sie schaffen an allen Enden.  
O frischer Duft, o neuer Klang!  
Nun, armes Herze, sei nicht bang!  
Nun muß sich alles, alles wenden.

Ein Kommentar erübrigt sich bestimmt. MORI ARIMASA hat sich, soweit meine Recherchen eine Beurteilung erlauben, nicht zu Texten von Kunstmusik geäußert. Doch zu dem, was als Diskrepanz hier sichtbar geworden ist, haben seine Thesen potentielle Erklärungskompetenz. Sie können auf Bereiche des Sprachgebrauchs, wie sie auch in den Texten manifest sind, neues Licht werfen. Dieses Kapitel versucht das zu belegen, begibt sich dazu aber zunächst auf einen Umweg (der wieder hierher zurückführt), um den Ansatz deutlich zu machen.

## "Erfahrung"

Die Biographen tun sich schwer, MORI einzuordnen. Daß er von französisch / philosophischen Denkern beeinflusst war, ein praktizierender protestantischer Christ, Musiker, (Organist), für den BACH das Maß aller Dinge war, der nach eigenen Angaben von japanischer Musik nichts verstand - all das erleichtert die Zuordnung nicht, es zeigt nur, daß Beiträge zur fernöstlichen Philosophie von MORI nicht zu erwarten sind. Aus der Menge der Bezugnahmen auf BLAISE PASCAL in seinen Büchern darf man schließen, daß er sich dessen Denken am nächsten fühlte. Wie dessen *Pensées* so besteht auch MORIS Werk aus einer Sammlung von Notizen. Auch sein Hauptanliegen, das dem Begriff der Erfahrung: *keiken* (経験) gilt, läßt Berührungspunkte mit PASCALS *Pensées* erkennen. *Theologische Philosophie* als 'Schublade' bezeichnet deshalb wohl das Feld am nächsten, auf dem er hauptsächlich tätig war. (Zu ausführlicherer Darstellung der philosophischen Dimension in MORIS Werken sei auf die Arbeiten von PÖRTNER / HEISE verwiesen.)<sup>208</sup>

Das staatliche Fernsehen NHK brachte 2009 eine mehrteilige Serie über sein Leben, vornehmlich über die Zeit, die er in Frankreich verbrachte. Gegenwärtig (2010) erlebt er deshalb eine gewisse Renaissance. In der Sendereihe wurde seinem Schlüsselbegriff *keiken* (経験) zwar nur periphere Beachtung geschenkt, seine Bücher stehen aber in den Regalen der Buchhandlungen nun wieder sichtbar zwischen anderen philosophischen Werken - nicht mehr unter den Reiseberichten, wohin sie lange Zeit verbannt waren, verstaubt und versteckt, weil in ihnen viel von Frankreich, Notre Dame und ähnlichen Dingen steht!

Exkurs:

Es wird in diesem Kapitel viel die Rede sein von einem Sprachgebrauch, geprägt von "unkritischer Sichtweise", "Passivität" usw. Im Zusammenhang mit einem Autor geäußert, den man als der Religionsphilosophie zugehörig sieht, ist der Schritt nicht weit, den lokalen Sprachgebrauch als Resultat auch von philosophisch-religiösen Tiefenstrukturen zu deuten, oder in dem, was als unkritische Sichtweise erscheint, eine Transrationalität, ein Erleben ohne zu analysieren, wie es in Kapitel 5.2 angesprochen wurde, usw.

MORI mag natürlich sehr wohl im Bewußtsein solcher Ansätze argumentiert haben, in seinen Schriften aber findet sich in bezug auf Sprache, das zeigen auch alle die zum Teil umfangreichen Zitate, nichts, was darauf hindeutete, ihm sei es um eine wie immer geartete Verbindung von Religion zu Sprache gegangen. Seine Ausführungen zur Sprache enthalten auch keine Anleihen an die kritischen Betrachtungsweisen von *Rationalität*, wie sie etwa gerade bei PASCAL,<sup>209</sup> aber auch bei anderen, Soziologen wie Philosophen (SIMMEL, SCHOPENHAUER usw.) anklingen<sup>210</sup> - obschon das Nicht-Rationale im Sprachgebrauch der Japaner ein auffälliges Merkmal darstellt.

Roter Faden wäre als Bezeichnung noch zu schwach für die überragende Bedeutung, die den Begriff *Erfahrung* in seinen Werken kennzeichnet. Als ein die menschliche Existenz, das Leben, die Gesellschaft konstituierendes philosophisches Konstrukt ist *Erfahrung*, wie MORI sie behandelt, zwangsläufig, automatisch eng an die Sprache gebunden, und so spielen sprachliche Aspekte in seinen Werken eine entsprechend große Rolle. In dieser Arbeit werden diese der Psycholinguistik oder der Sprachsoziologie zugeordnet, denn er setzt die *Struktur* des Japanischen und das *Sprachverhalten* in Beziehung zu einer allgemeinen Persönlichkeitsstruktur der Japaner, der er ganz bestimmte, im Westen so nicht existierende Muster zuschreibt.<sup>211</sup> Seine Thesen geraten gewissermaßen als Nebenwirkung in den Einflußbereich dieser Wissenschaften; MORI selbst hat sich trotz intensiven Auseinandersetzens mit sprachlichen Phänomenen nicht als Linguist verstanden.

Das Gebiet, das er bearbeitet, und von dem man zum Verständnis der Einzelteile eine möglichst große Fläche sehen sollte, ist umfangreich. Auch ist die Hoffnung, von seiner Theorie einige der grundsätzlichen Erkenntnisse ableiten zu können, von der Sorge begleitet, auf diese Ebene sich zu begeben sei vielleicht zu riskant. Einmal, weil sie zum Teil in das Gebiet der Philosophie hineinreicht, die möglicherweise kein angemessener Ort für die Betrachtung von Gesangstexten ist. Zum zweiten, weil jemand, der sich längere Zeit im japanischen Sprachraum bewegt hat, bei der

ersten Begegnung mit den MORI-Thesen zwar sofort spürt, daß sie den Finger auf Signifikantes legen, die Lektüre jedoch bald erkennen läßt, daß ihm (MORI ARIMASA, 1911 - 1976) nicht die Zeit geblieben ist, seine Theorien erschöpfend auszuarbeiten. Er selbst war sich des noch unvollständigen Zustandes seiner Thesen bewußt.<sup>212</sup> Das schränkt den Wert der Auseinandersetzung mit ihnen nicht ein, nötigt aber zu dem Hinweis, es seien *Erklärungsmuster*, plausibel, aber ohne den Anspruch gesicherter Erkenntnis. Gerade an den kritischsten Stellen seiner Ausführungen geizt er mit konkreten Beispielen; das ist auffällig und erschwert den Zugang zu seinen Gedanken nicht unwesentlich. Möglicherweise wollte er der Gefahr ausweichen, die konkrete Beispiele immer in sich bergen, daß nämlich der Leser auf sie fixiert wird und den weiteren Rahmen der Zuständigkeit nicht mehr sieht.

Es schien erforderlich, die Schnittpunkte seiner Thesen mit dem Inhalt dieser Arbeit vorab, hier, am Anfang zu benennen, d.h. die Ergebnisse dieses Kapitels quasi vorwegnehmen; zu groß ist der gedankliche Umweg, als daß die Zusammenhänge gleich von selbst sichtbar würden:

In der westlichen Rede seien *Urteile* (Stellungnahmen) enthalten, für die ein Sprecher die *Verantwortung* trage. Japanische Sprecher bezögen dagegen kaum Stellung. *Urteile* (Stellungnahmen) seien nur möglich, weil sich die westliche Äußerung *ganzer Sätze* bediene, in denen das Subjekt von seiner sprachlichen Umgebung modifiziert werde. Die japanische Rede hingegen baue auf unkommentierten *Einzelwörtern* (meist Substantiven), die kein Urteil enthalten könnten. Japanischer Sprachgebrauch vermeide die Verbindlichkeit einer Aussage und damit die Verantwortung für das Gesagte. (Passivität des Ausdrucks ist eine zwangsläufige Folge daraus.)

MORI hält das Japanische in mehreren Punkten für 'nicht vollwertig', und meist nimmt er die Unfähigkeit der Verben, die grammatische Person auszudrücken, als Stichwort, um sodann in einen zentralen Teil seiner Thesen überzuleiten, welcher das Phänomen der 1., 2. und 3. Person betrifft:<sup>213</sup>

Auf diese Zusammenhänge bin ich nicht einfach durch Fragen der Personenbenennung, die es in der Grammatik gibt, gestoßen, sondern viele Fragen hatten ihren Ursprung in dem

großen Unterschied des Satzbaus der Texte selbst, der zwischen der japanischen und den europäischen Sprachen besteht.

MORI, *Furui mono to atarashii mono*, S. 145

Parallel zu den nach seiner Meinung in der Sprache bestehenden Defiziten hält er die Persönlichkeitsstruktur des japanischen Individuums<sup>214</sup> und damit auch die psychische Struktur der ganzen Gesellschaft für 'unterentwickelt'. Ähnliche Standpunkte finden sich zwar bei verschiedenen Autoren, aber es ist die Verbindung zur Sprachstruktur, die MORI herstellt, in der eine Bedeutung für diese Arbeit gesehen wird.

Darum: So wie die Wirklichkeit in die Sprache als solche eindringt, so dringt die gesellschaftliche Wirklichkeit Japans in das Japanische ein (...)

MORI, *Furui mono to atarashii mono*. S. 38

Die Beziehung des Selbst (1. Person) zu einem Gegenüber (2. Person) und zu anderen Menschen (3. Person) erführen Japaner auf ganz besondere Weise. Diese *Erfahrung* (経験) werde nicht nur in der Sprache sichtbar, sondern umgekehrt durch die Sprache bedingt, begünstigt oder erhalten.

MORI meint mit *Erfahrung* Dinge, die ein Mensch verinnerlicht hat, weil er die hinter den Wörtern befindliche Tatsache *erfahren* hat, und die deshalb so tief ist, daß sie *zu ihm gehört*. Sie geht ausdrücklich über eine nur verbal verstandene Erfahrung hinaus. Die Summe der verinnerlichten Dinge definiert ihm zufolge den einzelnen Menschen. Auf einer kollektiven Ebene zeige sich diese *Erfahrung* im allgemeinen Sprachgebrauch.<sup>215</sup> So sei das *Selbst* bei Japanern kein ICH (1. Person) sondern bestehe aus zwei DUs (2. Person), und zwar einem DU, das ein Sprecher auf ein Gegenüber anwende, und dem DU, das in umgekehrter Richtung ein Gegenüber auf ihn anwende. MORI redet zwar nicht von einer Persönlichkeitsspaltung, aber, wenn man so will, von einer Art 'Persönlichkeitsverdopplung'.<sup>216</sup>

(...) 1. Person = ich, 2. Person = du, 3. Person = jener Mensch, sie, er, also alle Leute außer mir: auf diese Weise sind die grammatischen Personen unterschieden. Wendet man nun versuchsweise diese Unterscheidungsmethode auf die Menschenbeziehung an, in der Art, daß ich mich jemandem zuwende, dir oder Ihnen, dann denke ich von mir als ich. Und denke deshalb, daß auf der Basis von ich und du ein Gespräch zustandekommt. Indessen, ich denke zwar von mir, ich zu sein, doch wenn ich mit Ihnen rede, dann bin ich, bevor man sich's versieht, nicht mehr ich. Und Sie sind nicht mehr Sie.

MORI, *Ikani ikiru ka*, S. 136 / 137

Ein für in westlicher Umgebung sozialisierte Menschen erstaunlicher Gedanke, den in ähnlicher Form auch andere japanische Autoren geäußert haben. DOI TAKEO<sup>217</sup> etwa bezieht sich in *Amae no kōzō* ausdrücklich auf MORI und betont, er meine das gleiche, was jener in seiner These mit dem französischen Begriff COMBINAISON BINAIRE oder RAPPORT BINAIRE zusammenfaßt und im Japanischen mit 二項関係方式 oder ähnlichen Ausdrücken wiedergibt. Auch D.T. SUZUKI vertritt in seiner für westliche Leser verfaßten und weitverbreiteten Einführung in die buddhistische Gedankenwelt *Der westliche und der östliche Weg* einen damit übereinstimmenden Standpunkt.<sup>218</sup> Diese, nach MORI typisch japanische (Doppel)-Persönlichkeit unterscheide sich von derjenigen der Menschen des Westens, die eine der 1. und der 3. Person sei, in welcher ein selbständiges ICH vorherrsche, dessen Beziehung zu anderen durch großen Abstand gekennzeichnet sei, wodurch sich Individuen klar voneinander unterscheiden.<sup>219</sup>

Betrachtet man den Fall Eltern-Kind und sieht ein Elternteil als "du", dann denkt man sich offensichtlich das Kind als "ich". Aber das ist nicht so. Das Kind erfährt in seinem Inneren die Basis seiner Existenz nicht als "ich", sondern vorläufig als "du", als das "du" des Elternteils. Das ist so, unabhängig davon, ob das Kind den Eltern gehorcht oder ob es sich widersetzt.

MORI, *Zenshū*, 12. Band, S. 64

Anhand konkreter Beispiele (die nicht von MORI stammen) soll hier zunächst diese DU-DU-Beziehung sichtbar gemacht und ihre sprachliche Gestalt gezeigt werden.

Eine japanische Mutter kann man ihren Sohn wie folgt ansprechen hören,<sup>220</sup> (auch in den Bars am Abend richten die sogenannten *mama san* (ママさん) mitunter fast wörtlich gleichlautende Fragen an ihre Stammgäste):

僕は何が飲みたい？

Was möchte *ich* trinken?

fragt die Mutter. Was sie *meint*, ist aber:

Was möchtest *du* trinken?

Sie sagt nicht nur *ich*, wenn sie *du* meint, sie verwendet das *ich*, das für männliche Sprachteilnehmer reserviert ist: *boku* (僕). Die Mutter identifiziert sich mit ihrem Sohn verbal. Kein Lehrbuch, das vor dieser Überraschung warnte! Es handelt

sich bei solchen und ähnlichen Fällen nicht um verbales Geplänkel, wie auch SUZUKI TAKAO betont, der allerdings in dem Phänomen keinen Ausdruck einer Persönlichkeitsstruktur sieht, sondern die Spiegelung vertikaler, sozialer Regeln.<sup>221</sup> Bei MORI hingegen ist es ein Merkmal der Sprach- und der Persönlichkeitsstruktur:<sup>222</sup>

Wenn Japaner sich im Bewußtsein dessen, wer der Gesprächspartner ist, äußern, dann geht das über eine einfache psychische Angelegenheit hinaus; in der Menschenbeziehung als solcher, dem Sprachaufbau als solchem ist eine derartige Struktur enthalten.

MORI, *Zenshū*, 12. Band, S. 87<sup>223</sup>

In den Liedtexten nun scheint dieses Phänomen an einigen Stellen sichtbar; im *maō* 「魔王」 [*Erlkönig*] dringt es zumindest angedeutet durch:

お父さんお父さん魔王が今  
坊やをつかんで連れてゆく

Vater, Vater, der 'Satan' [der *maō*]  
meinen (den) Jungen (Sohn) greift, nimmt mit

Was der Sohn *meint*, ist:

[der *maō*] greift *mich* ...

Was der Sohn *sagt*, ist aber:

[der *maō*] greift *meinen Jungen* ...

wobei er sich einer Ausdrucksweise bedient, die normalerweise für ihn nicht in Frage käme, wenn er zu seinem Vater über sich selbst redete, die jedoch sein Vater verwenden könnte, wenn er über ihn, den Sohn, spräche. (Es ist in Wirklichkeit noch etwas komplizierter: Der Vater würde *den Namen* des Sohnes in der Anrede verwenden, *mein Junge* oder *Sohn* sagt er in dem übersetzten Lied nur deshalb, weil dessen Name unbekannt ist.)<sup>224</sup> Mit dem Vater als Sprecher wäre dieser vom Objekt unterschieden (*der* Vater ... spricht ... *den* Sohn an), während im betrachteten Fall Sprecher und Objekt gleich sind (*der* Sohn ... meint ... *den* Sohn [sich selbst]).

Ein ähnliches Muster ist in Nr. 18. *Yoru* 「夜」 [*Abend (Leise, leise)*] enthalten:

こがねの插櫛 月姫うるみて、  
さまよえり。

Mit dem goldenen Kamm im Haar  
irrt das **Mädchen** mit benetzten Augen im  
Mondschein umher.

Das ist nicht die Schilderung einer Szene durch einen außenstehenden Dritten, hier spricht hier das Mädchen selbst, und es spricht über sich. Sie tut es mit einem Wort [*Mondprinzessin*], das ihr Geliebter für sie (als "Du") verwenden könnte.



Auch in der japanischen *Heidenröslein*-Version 「野の中の薔薇」 ist eine in dem Sinn auffällige Stelle:

思い出ぐさに、	zur Erinnerung
君を刺さん。	stech' ich <b>dich</b> !

sagt das Röslein zum Knaben.<sup>225</sup> Der Punkt wurde bereits aufgegriffen und als problematisch erkannt, denn *kimi* (君) ist als Anredewort in Anwendung und Richtung beschränkt. Es wird verwendet unter befreundeten Männern oder von derselben sozialen Gruppe (Firma, Schule...) angehörigen Männern, und zwar alters- und rangmäßig von 'oben nach unten', nie umgekehrt. Außerdem dient es als Pronomen, als Anredewort, das Männer für ihre Freundin oder Ehefrau verwenden. In dieser Richtung ist es reserviert - umgekehrt geht es nicht (auch wenn im gegen alle Regeln rebellierenden Sprachgebrauch der Jugendlichen von heute auch diese manchmal absichtlich durchbrochen wird). Man könnte nun argumentieren, der Übersetzer habe genau wie im *Erlikönig* nur die Wahl zwischen mehreren schlechten Möglichkeiten gehabt, denn das Röslein genannte Mädchen würde im Normalfall den Jungen mit dessen Namen ansprechen - der aber sei unbekannt. Das wäre plausibel. Legt man aber MORIS Erklärung zugrunde, dann besteht die Persönlichkeit des Rösleins aus zwei DUs: demjenigen DU, das der Knabe dem Mädchen namens Röslein gegenüber verwenden würde, nämlich *kimi*, und dem DU, das umgekehrt das Röslein auf den Knaben anwenden würde: nämlich des Knaben Name. Da der unbekannt ist, drängt sich *kimi* als Pronomen geradezu auf! Billigt man dem Ansatz MORIS Plausibilität zu, dann muß man auch das auf der Basis Gefolgerte ernstnehmen. Die Erscheinung *kimi* (君) im *Heidenröslein* wäre dann in der Tat ein Spiegel spezifisch japanischer Gegebenheiten (hier: der Menschenbeziehung) im Hintergrund.

MORI geht noch weiter. Man könne im Japanischen ganz allgemein nichts Neutrales oder Objektives sagen, weil die Sprache den Sprecher zwingt, immer gleichzeitig eine Beziehung zu einem anderen zu berücksichtigen: nicht nur, aber auch deshalb, weil man sich in Ermangelung einer neutralen Form immer für eine Form von *keigo* (敬語) [die Beziehung der an einer Aussage direkt oder indirekt Beteiligten anzei-

gende Verbform] entscheiden müsse. Fußnote <sup>226</sup> stellt diese erweiterte These in einem längeren Zitat vor. Es wurde zwar schon gesagt, aber die Wiederholung ist mit Blick auf die MORI-Thesen berechtigt: Begriffe wie *kimi* (君) oder *bōya* (坊や) sind nicht neutral. Durch sie kommen sowohl im *maō* 「魔王」 als auch im 「野の中の薔薇」 *Beziehungsaspekte* hinzu, die den Originalen *Erlkönig* und *Heidenröslein* fehlen. Darin nicht eine - *nota bene* unvermeidbare - Verfälschung des vom Verfasser GOETHE intendierten Inhalts zu sehen fällt schwer. Die Änderung als solche steht fest: *Ich, dich* und *Sohn* sind im Deutschen 'wertfrei', sie können gar nicht als vertikale Beziehungswörter interpretiert werden. Hier sieht man sich einem echten Übersetzungsproblem gegenüber! <sup>227</sup>

### Unkritisch, und ohne Position zu beziehen

Die DU-DU-Beziehungsstruktur hat laut MORI zur Folge, daß die Beziehung zu Dingen und Personen in der 3.Person, d.h. die Beziehung zu allen Objekten und der Blick auf sie, eingeschränkt sei. Weil die DU-DU-Beziehung so eng sei, werde der Sprache als Medium nicht die gleiche 'Macht' eingeräumt wie im Westen. Sie stehe nicht als regulierendes Element zwischen dem Selbst und dem anderen (dem Objekt) zur Verfügung, vielmehr sei die Beziehung bei der Kommunikation gekennzeichnet durch "direkte Berührung" wodurch ein "verführerischer Interpretationsspielraum" entstehe (womit gemeint ist, man brauche sich nicht wie in den europäischen Sprachen dem Zwang der Sprache zu beugen). <sup>228</sup> Sichtbares Zeichen davon sei im Sprachgebrauch das In-den-Raum-Stellen von Worten, meistens Substantiven, anstelle ganzer Sätze, exemplarisch zu beobachten an den *haiku*! Sätze umgarnten das Subjekt und fügten ihm eine Art *Urteil* des Sprechers hinzu. [*Stellungnahme* ist möglicherweise der bessere deutsche Ausdruck für das Gemeinte.] Nicht nur fehlten solche Urteile in der japanischen Rede, ganz allgemein verwische die DU-DU-Struktur die Verantwortung für das Gesprochene.

In diesem Szenario versucht diese Arbeit für einige der beobachteten Phänomene Erklärungsansätze zu finden.

Bei der Besprechung der Besonderheiten des *fremden Rahmens* in den sich die deutschen Lieder einfügen müssen, wurde in Kapitel 4.1.5 auf die Verwendung oder das Fehlen argumentativer Redeweisen usw. verwiesen. In Anlehnung an das Vorhergesagte kann man umformulieren, die deutschen Texte enthielten *Urteile*, die japanischen hingegen nicht.

MORI legt hier den Finger auf einen fundamentalen Unterschied im Sprachgebrauch. Die nicht unbedingt überall und immer manifeste, aber zumindest als erstrebenswertes Ideal bestehende westliche Vorliebe für kritisches, logisches Denken usw. (und dessen Fehlen in Japan) schlägt sich nach MORI nicht nur im allgemeinen Sprachgebrauch nieder, sondern bestimmt das ganze soziale Verhalten mit, bis hin zur dadurch bedingten größeren (westlichen) Bereitschaft zu reformieren und zu revoltieren! Die linguistische Verbindung zu den Verhaltensunterschieden ist vielleicht noch nirgendwo sonst formuliert worden, und wenn die fehlenden *Urteile* etc. auch in den Texten der Gesänge feststellbar sein sollten, werden diese zu Zeugen der Thesen MORIS:<sup>229</sup>

Es gibt eine interessante Sache in dem, was ich über die These in der Sprache gesagt habe. These ist ein Begriff, der in der Logik verwendet wird. Etwas davon unterschieden ist es ein Ausdruck in der 3. Person, oder ein Ausdruck, der Subjekt, Wortverbindungen [Kollokationen, semantisch zusammenpassende Ausdrücke], Objekt enthält. Dieser ist weder in der 1. noch in der 2. Person, er muß in der 3. Person sein. Es ist übrigens einer, den jeder Mensch in allen möglichen Fällen verwendet. Jeder Mensch offenbart, indem er Thesen auf alle möglichen Fälle anwendet, eine eigene Beurteilung [判断]. Gegenüber einer Sache offenbart er seine eigene Bewertung. Oder er macht ihr gegenüber Dinge wie Akzeptanz oder Zurückweisung deutlich. Das ist übrigens etwas, was wir mit Worten immer tun. Ich habe mich einmal ziemlich eingehend mit einem Buch von DESCARTES auseinandergesetzt, und darin kam oft das Wort *Idee* (idée 観念) vor. Was hat es eigentlich mit diesem Wort *Idee* auf sich? Im Laufe der Lektüre findet man DESCARTES selbst dieses Wort erklären. Dabei erscheint zuerst das Wort *chose* [Ding]. Liest man weiter, was ein *Ding* sei, findet man es als Substitution für *Idee*. 'Ding' setzt er mit 'Idee' gleich. Danach jedoch steht auf einmal 'Idee' sei 'gleich These'. Deshalb, als ich neulich einen, der wiederholt von *Idee* redete, fragte: "Was stellst du dir eigentlich unter *Idee* vor?", sagte der: "Von dieser Uhr hier so was wie die *Idee* einer typischsten Uhr." Das taugt aber nichts, die *Idee* einer Uhr besteht nicht in dem gefühlten Eindruck, den man bei ihrem Anblick hat. So was ist keine *Idee*. Wenn es eine wäre, könnte jeder Hund sich im Kopf eine *Idee* von einer Uhr bilden. So was nennt man keine Idee, sondern eine Idee ist eine Beurteilung, die ich über die Uhr abgebe. Diese wird in Form einer These ausgedrückt. Zumindest DESCARTES sagt das so, ich glaube, das stimmt. Eine solche [Beurteilung] kommt in eine These oder eine Idee hinein. Damit ist gesagt - d. h. wie gerade erwähnt, gibt es Subjekte und Objekte und Wortverbindungen - daß durch diese Objekte und Wortverbindungen, d.h. durch das, was für die Menschen die Ideen als solche oder die Thesen als solche oder die Dinge als solche sind, es sich zeigt, daß diese nicht von unserer Beurteilung als solcher zu trennen sind.

In einer Beurteilung sind Spuren von Ablehnung, Zustimmung oder auch solche von Zweifeln, von Schlußfolgerungen usw. gegenüber einer Sache enthalten. Insofern sind alle möglichen Aktivitäten von uns darin enthalten. Das sind alles Ideen, und allein deshalb tragen die Ideen enormes Gewicht. Und Thesen sind in den europäischen Sprachen fundamentale Gebilde. **Daß in Europa Kritik laut wird, Reformen und Revolutionen stattfinden, hat seinen Grund in der Sprache selbst.** Es ist nicht so, daß die Leute davon unbedingt Gebrauch machen, aber man kann Gebrauch davon machen. In dem Sinn ist das alles eine 3. Person-Beziehung. [Hervorhebung KHI]

Leider ist es im Fall des Japanischen so, daß, wenn wir mit der Realität konfrontiert werden, wir demgegenüber eine Art Emotion (Gefühl) entwickeln, und daß diese in gewissem Sinn eine 2. Person-Beziehung darstellt. Und weil das in unsere Sprache hineinragt, können wir nicht mehr beurteilen. Wenn die Realität hinzukommt, kann man nicht mehr beurteilen. Letzten Endes ist es so, daß, wenn das Subjekt innerhalb der Sprache sich nicht frei bewegt, zustimmt, ablehnt, zweifelt oder auch auswählt, die Freiheit des Denkens verlorenght. Die Idee schließt bereits alles, das Freie, die Bewegung, den eigenen Entschluß bis zu den zukünftigen Möglichkeiten in sich selbst ein. Deshalb wird sogar eine einzelne Uhr zum Objekt unseres Verhaltens.

MORI, *Furui mono to atarashii mono*, S. 154 - 156

Beweisen wäre zwar ein zu großes Wort, an den folgenden Beispielen sollte aber zumindest die *Tendenz* sichtbar werden, nach der im MORischen Sinn Urteile in die europäischen Rede einfließen.

Im *Heidenröslein* z.B. läßt sich ein solches Urteil allein schon an dem Wörtchen *eben* ablesen. Es macht *des Verfassers Standpunkt* sichtbar:

... half ihm auch kein Weh und Ach,  
 muß' es eben leiden.  $\Rightarrow\Rightarrow$  selber schuld! (wenn der Leidende der Knabe ist)  
 oder  $\Rightarrow\Rightarrow$  armes Mädchen! (wenn das Mädchen gemeint ist)

Ob GOETHE wirklich mit diesem Gedicht die Episode einer Beziehung zu einem Mädchen während seines Frankreichaufenthaltes schilderte, sei dahingestellt. Ebenso ist es nicht die Aufgabe dieses Kapitels, festzustellen, wer in der Zeile "muß' es eben leiden" gemeint ist. Der Fall wurde unter dem Stichwort Pronomen in Kapitel 6.1 ausführlich untersucht. Worum es an dieser Stelle geht, ist: Ein Leser mit deutscher Muttersprache wird kaum bezweifeln, daß die Blume und die gezeichnete Auseinandersetzung sinnbildlich für ein Mädchen und dessen Beziehung zu einem Jungen stehen. Und diese wird durch den Ablauf des Dialoges mit dem Wörtchen *eben* auch beurteilt:

entweder            Rosen einfach so zu brechen gehört bestraft... !  
 oder                so ein Schuft, mit Gewalt ein Mädchen...

Legt man gleiche Maßstäbe an, dann sind im japanischen Pendant kein Mädchen und keine Beziehung erkennbar, auch ein Urteil nicht, weder eines vom Verfasser, noch von einem der Darsteller. Trauer scheint durch, das Geschehen aber wird nur geschildert, nicht bewertet.

童は折りぬ、	Das Kind pflückte,
野中の薔薇。	die Rose im Feld.
折られてあわれ、	Gepflückt ist die Arme [die Blume],
清らの色香、	die reine Schönheit
永久にあせぬ。	ist in Ewigkeit verblaßt.
紅におう、	Dunkelrot gefärbte [duftende]
野中の薔薇。	Rose im Feld.

Das *Heidenröslein* ist dennoch als Beispiel im Sinne der Thesen MORIS noch nicht zwingend, es zeigt die Stellungnahme des Autors nicht deutlich genug. Diese kommt besser in der *Lorelei* ans Licht. HEINES Träumer am Rheinufer kommt zu der Erkenntnis:

und das hat mit ihrem Singen	
die Lore-Ley getan.	⇒⇒ sie ist schuld!

Dem steht dieses Ende in der japanischen Version gegenüber:

神怪き魔歌	göttliches Zaubersong
謡う ローレライ。	singende Lorelei.

wo nur zwei (attributiv) modifizierte *Substantive* im Raum stehen, über die sich der Rezipient, wenn überhaupt, sein eigenes Urteil bildet. Diese Charakteristik japanischen Sprachgebrauchs läßt sich überall, und natürlich in fast allen hier untersuchten Texten nachweisen. Nie schmückt ein Autor seine Äußerung mit einer eigenen Stellungnahme. MORIS Sicht dazu wurde oben skizziert: Der im japanischen Sprachgebrauch enthaltenen Tendenz, sich in *einzelnen Wörtern* mitzuteilen, stehe ein Sprachverständnis der Europäer gegenüber, sich in *ganzen Sätzen* zu artikulieren, und Satzgliedern wie Subjekt, Prädikat oder Objekt usw. Gewicht beizumessen.

Die erste Zeile aus *Am Brunnen vor dem Tore* etwa läßt sich als Beleg für diese Aussage verwenden:

泉に沿いて 繁る菩提樹      Entlang Quelle, prächtiger Lindenbaum.

Ein in der Tat unvollständiger Satz [wie dieser]!

Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum.

Das ist ein vollständiger Satz.

Wie am Beispiel des *Heidenrösleins* bereits gesehen, fehlt in der japanischen Rede, auch dann, wenn sie sich (ausnahmsweise) ganzer Sätze bedient, das Urteil im Sinn von MORI. Das Wiegenlied von SCHUBERT droht, und man kann mit gutem Willen aus dem Textteil eine Stellungnahme, ein Urteil ableiten:

Schlafe, schlafe in dem süßen Grabe,  
 Noch beschützt dich deiner Mutter Arm,  
 ⇒ danach wird's unerfreulich!  
 Noch umtönt dich lauter Liebeston  
 ⇒ später herrscht ein anderer Ton!

Dieselbe Stelle in *Umashi yume* 「美し夢」 lautet hingegen urteilslos:

眠れ眠れ、慈愛あつき、  
 母君の袖のうち、  
 夜もすがら、月さえて、  
 汝が夢を、護りなん。

Schlafe, schlafe, wohlgesegnet,  
 im Arm [Ärmel] deiner Mutter,  
 die ganze Nacht lang, der klare Mond  
 schützt wohl deinen Traum.

眠れ眠れ、疾く眠りて、  
 朝まだき、覚て見よ、  
 麗しき、百合の花、  
 微笑まん、枕もと。

Schlafe, schlafe, schlaf' schnell ein,  
 am frühen Morgen, wach auf und sieh  
 die wunderschöne Lilie  
 lächelnd wohl am Bett.

Im *Ständchen* ist das Prinzip ebenfalls sichtbar. *Verräter* und *feindlich* enthalten für sich alleine schon Urteile:

Des Verräters feindlich Lauschen  
 ⇒ wer lauscht, ist sowieso böse, ein lauschender Verräter  
 erst recht!  
 fürchte, Holde, nicht

Dagegen das japanische Pendant:

洩る月影  
 人目も届かじ たゆたいそ  
 たゆたいそ

schimmerndes Mondlicht,  
 wo es wohl niemand sieht, wiegend,  
 wiegend.

Das schimmernde Mondlicht steht kommentarlos im Raum, und aus dem feindlichen Verräter wird eine Szene im Wald bei Nacht.

Ein Urteil enthält auch die *Forelle*. Der Autor spricht selbst:

Ich stand an dem Gestade  
und sah in süßer Ruh'

(...)

So lang dem Wasser Helle,  
So dacht' **ich**, nicht gebricht,  
So fängt er die Forelle  
Mit seiner Angel nicht.

⇒ mir ist nicht egal, was geschieht, und  
ich halte den Kerl für hinterlistig!

Demgegenüber:

しばしたたずみ われ眺めぬ  
(...)

岸に覗う 魚釣人  
巧みこらして 思案なせど  
水の清きに 影は著し  
糸を入れるれど 魚かからず

糸を入れるれど 魚かからず

Ich schlenderte vorbei und betrachtete kurz

Am Ufer spähte verstohlen ein Angler.  
Obwohl er geschickt alles versucht,  
im klaren Wasser deutlich sein Schatten,  
tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt  
sich nicht,  
tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt  
sich nicht.

Das *Ich* ist im ersten Vers des japanischen Textes noch enthalten; es *denkt* im zweiten aber nicht weiter - im Gegensatz zum Original. Es beurteilt den Angler und die Szene nicht, die Satzfragmente stehen fast beziehungslos nebeneinander.

Bei SCHILLER findet man die eigene Stellungnahme gleich mehrfach:

Wem der große Wurf gelungen,  
eines Freundes Freund zu sein;  
wer ein holdes Weib errungen,  
mische seinen Jubel ein!

⇒ Toll! Hurra!

Usf.

## Verantwortung

Ein Urteil oder eine Stellungnahme bringt neben dem des kritischen Denkens den Gesichtspunkt der Verantwortung für das Gesagte ins Spiel. An ihm wird auch deutlich, welche weiteren konkreten Auswirkungen die Thesen MORIS auf die Themen dieser Arbeit haben können: <sup>230</sup>

(...) durch die Binominalbeziehung verhindern die Menschen die Isolierung des Ego, was gleichzeitig eine Linderung der durch Isolierung hervorgerufenen Leiden und Ängste bewirkt. Weiter wird durch die Fusion von zwei Menschen unklar, wo die Verantwortung liegt.

MORI, *Zenshū*, 12. Band, S. 70

Keine Verantwortung für das Gesprochene zu übernehmen lautet ein häufig gehörter Vorwurf in Japan, der sich auf das allgemeine Sprachverhalten bezieht:<sup>231</sup>

Seit alters beschränkte sich für den Durchschnittsjapaner das, was man Kommunikation nennt, auf tägliche Unterhaltung und auf das Grüßen in formeller Situation. In der Unterhaltung ohne Verpflichtung, mit Familienmitgliedern oder in gleichgestellter Umgebung, also unter "Angehörigen", waren auch die Japaner keinesfalls passiv. Das war eher eine Gelegenheit, die dem Leben Abwechslung und Erholung brachte. Ein durchschnittlicher Japaner hatte weder den Willen noch die Fähigkeit, von da den Schritt in die Öffentlichkeit zu tun, sich zu exponieren, Aussagen zu machen und Verantwortung dafür zu übernehmen.

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, S. 20 / 21

Aus dem Zitat geht hervor: Weil öffentlicher Sprachgebrauch Verantwortung bedingt, hält man sich zurück. Das aber ist ein anderes Wort für (verhaltensmäßige) *Passivität*.

### **Passivität**

Man exponiert sich nicht, bleibt als Beobachter unauffällig im Hintergrund. Zeigt sich dieses Verhaltensmuster auch in den japanischen Liedtexten? Insofern, als die Sänger (der Verfasser) und die Protagonisten am Geschehen unbeteiligt, unschuldig und nicht verantwortlich sind für das, was sie besingen, ja. Denn wie man sieht, lassen sie höchstens ein Geschehen Revue passieren, tun aber selbst *nichts*.

Man fühlt an der Stelle die Notwendigkeit, die Interpretation konkret zu belegen und den allgemeinen Eindruck z.B. anhand eines Vergleichs der typischerweise verwendeten Verbtypen zu verifizieren. Das ist nur mit Einschränkung möglich. Erstens sind, es wurde an anderer Stelle schon gesagt, die westlichen Wortklassen nach Funktion und Verwendungsart nicht deckungsgleich mit ähnlichen auf der japanischen Seite, und zweitens gibt es, selbst wo sie im Prinzip vergleichbar wären, Fälle, bei denen inhaltlich Ähnliches in den beiden Sprachen durch jeweils andere Wortarten ausgedrückt wird.



Ich weiß nicht was soll es bedeuten, daß ich so **traurig** bin      Adjektiv  
 なじかは知らねど 心わびて      Verb

In dürrn Blättern **säuselt** der Wind.      Verb  
 枯葉のざわめきじゃ      Substantiv

Ein Vergleich kann sich also nicht allein an Wortklassen orientieren, sondern muß die Ausdrucksformen in jedem Einzelfall qualitativ beurteilen. Die Anlehnung an die Klassifikation der Verben nach semantischen Gesichtspunkten ist darum nur eine Hilfskonstruktion. Diese sogenannten Bedeutungsgruppen sind in den verschiedenen Grammatiken der deutschen Sprache zwar nicht einheitlich geregelt, doch die Einteilung bei ULRICH ENGEL <sup>232</sup> wird im Prinzip auch von anderen Schulen, z.B. HELBIG / BUSCHA oder auch im DUDEN, in ähnlicher Weise vorgenommen:

*Tätigkeitsverben* (gehen, tanzen, zahlen u.a.):

setzen beim Subjekt Tätigsein, Aktivität voraus. Handlungsverben sind eine Subklasse der Tätigkeitsverben, sie enthalten ein Ziel in ihrer Tätigkeit (beliefern, schicken, unterstützen, widmen u.a.)

*Vorgangsverben* (sich bewölken, dämmern, erröten, fallen, rinnen u.a.):

beschreiben Änderungen, die das Subjekt an sich selbst erfährt.

*Zustandsverben*, (liegen, schlafen, sein, stehen u.a.):

beschreiben ein Bestehen, ein Sein usw. des Subjekts.

### Beispiel *Erlkönig*

Deutsch:      Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
                     Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Japanisch:      腕に童怯ゆる<sup>233</sup>を      Im Arm hielt er einen ängstlichen  
                     しつかとばかり抱けり      Knaben  
    richtig fest.

Der 'originale' Vater tut erkennbar mehr als sein ins Japanische übersetzter Vertreter.

### Beispiel *Heidenröslein*

Deutsch:      lief er schnell, es nah zu sehn,  
 Japanisch:      飽かずながむ      ihre Farbe entzückte ihn

Deutsch:		Röslein wehrte sich
Japanisch:	手折らば手折れ、	"Wenn du willst, so pflücke mich",

Knabe und Rose im japanischen Teil sind deutlich passiver.

### Beispiel *Ständchen*

Deutsch:		Laß auch dir die Brust bewegen, Liebchen, höre mich! Bebend harr ich dir entgegen!
Japanisch:	わりなき懐いのかの一ふし かの一ふし 深き思いをば 君や知る 我が心 騒げり	Dieses Lied intimer Gedanken dieses Lied. Kennst du die tiefe Sehnsucht? mein Herz ist unruhig.

Aus dem deutschen Vers spricht mehr Aktivität.

### Beispiel *Auf Flügeln des Gesanges*

Deutsch:		Die Veilchen kichern und kosen, Und schaun nach den Sternen empor; Heimlich erzählen die Rosen Sich duftende Märchen ins Ohr.
Japanisch:	陽のさす園に花は香り 見よや池には 蓮におう 見わたす池に 蓮におう	Die Blumen duften in dem Garten, auf den ( <i>Aishōmeika</i> ) die Sonne scheint. Schau doch, auf dem Teich die Farbe der Lotusblume. Über dem ganzen Teich die Farbe der Lotusblume.

Nicht nur in dem zitierten Ausschnitt, im ganzen Lied ist die Diskrepanz zu spüren.

### Beispiel *Wiegenlied*

Deutsch:		Leise wiegt dich deiner Mutter Hand; Noch beschützt dich deiner Mutter Arm,
Japanisch:	母君に抱かれつ、 母君の袖のうち、	von deiner Mutter umarmt im Arm (Ärmel) deiner Mutter

Die Mutter ist aktiv im deutschen, aber passiv (auch grammatisch) im japanischen Teil.

Die Gesamttendenz spricht für sich: Da trägt einer sein Herzliebchen fort, es springen Knospen, Liebe geht auf, das Gebet schwingt sich auf und der Verfasser gesteht etwas. Es laufen die Brüder auf ihrer Bahn, Millionen stürzen nieder. Des Lebens

wilder Kreis umstrickt, die Musik entzündet ein Herz und sie entrückt, während wandernde Blütenzweige zittern. Der Harfe entfließen Akkorde, erschließen den Himmel. Ein Freund wandelt, das Zauberlicht fließt, auch Lüfte flüstern, Glöckchen säuseln, Nachtigallen flöten, eine Blume entblüht und ein Name schimmert. Dann erwachen Lüfte, die säuseln, wehen und schaffen, auf daß alles sich wendet....

Die anderen denken an den Frühling, warten auf den Gesang, während das Eis schmilzt und Schnee fällt, und die Menschen darüber ins Grübeln kommen. Schatten fallen durch Äste, Gänse ziehen vorbei und schnattern, ein Licht scheint, ein Sturm singt. Schiffe ziehen vorüber, Tropfen fallen, der Autor möchte Szenen vergleichen. Er denkt an den Sommer, und als aus dem Nebel ein Weg auftaucht, da schließt er die Augen und träumt wie die Blumen. Unablässig regnet es, und man erinnert sich an vieles beim Anblick der Wellen, die kommen und gehen. Ein Nebelhorn tönt in der Ferne...

### **Fazit**

Die Lieder zeichnen die Sprechwirklichkeit exemplarisch nach, und diese könnte mitbestimmt sein von dem von MORI gezeichneten psycholinguistischen Hintergrund. Auf die vorliegende Arbeit angewandt, lassen sich seine Ausführungen so interpretieren: Die Struktur der Sprache entspricht einer Persönlichkeitsstruktur, die den Unterschied zwischen *ich* und *du* verschleiert. Daraus resultiert ein Sprachgebrauch, der gekennzeichnet ist von Ausdrucksweisen, die sich der Beurteilung des Gesagten enthält und dadurch Situationen vermeidet, in denen die Frage nach der Verantwortung für das Gesagte gestellt wird. *Passivität des Ausdrucks* würde das Phänomen ebenfalls treffend bezeichnen.

Die sich immer wieder stellende Frage *wer tut wem was* in den Texten wäre zwar nicht beantwortet, es wäre aber erklärt, warum sie aufkommt. Es ließen sich die fehlenden Personenbenennungen und sogar die Ablehnung argumentativer Ausdrucksweisen damit beleuchten helfen, die sowohl die japanischen Lieder als auch die Übersetzungen oder Nachdichtungen der deutschen Liedtexte kennzeichnen. Passivität mag auch Voraussetzung sein für die stets durchscheinende gedrückte

Stimmung dieser Lieder, denn Melancholie und große Aktivität schließen sich wohl aus.

Wieder ist man verleitet, von den Betrachtungen der Gesangstexte auf einen größeren Rahmen zu extrapolieren und z. B. darauf zu verweisen, daß eine wenig kritische Sichtweise und Passivität typische Kennzeichen vieler literarischer Texte dieser Kultur sind.

**IV KUNSTASPEKTE**

## Kapitel 7 Rezeptionsbedingungen

Das *Heidenröslein* von FRANZ SCHUBERT ist in den Schulbüchern von 2009 / 2010 nur mit einem deutschen Text versehen. Dasjenige von HEINRICH WERNER, auch in Japan das weitaus bekanntere, ist in denselben Büchern auch enthalten - es hat jedoch einen japanischen Text. Da das Original von GOETHE für beide Komponisten gilt, muß der Grund für die unterschiedliche Behandlung bei der Musik liegen.

Wie zu Beginn angedeutet, haben sprachliche, nicht musikalische Interessen dieser Arbeit den Boden bereitet. Keine Untersuchung von Liedern indessen, auch wenn sie nur deren Texte zum Gegenstand hat, kann ignorieren, daß dort die Sprache nicht isoliert auftritt, sondern zusammen mit einem musikalischen Teil. Welche mit dem musikalischen Eindruck verbundenen Gesichtspunkte in Japan wirken können, das wenigstens anhand von autoritativen Stellungnahmen zu beleuchten, mußte sich diese Arbeit daher ebenfalls zur Aufgabe machen. Denn auch wenn man sich nicht an der Diskussion beteiligen möchte, ob Musik eher mit dem Verstand oder mit dem Gefühl rezipiert werden sollte, *daß* Musik gefällt oder nicht, *daß* sie die Gefühle anspricht, wird man kaum bestreiten. Viel spricht für die Vermutung, zuerst trafen die Lieder nicht auf eine fremde Sprachwelt, sondern auf fremde Hörgewohnheiten, fremde ästhetische Maßstäbe u.a.m.<sup>234</sup> Aus diesem Grund wurden musiktheoretische Zusammenhänge dort, wo es dem Untersuchungsziel dienbar war, zwar nicht zum Untersuchungsgegenstand gemacht, aber als Hintergrundinformation skizziert.

Im Prozeß der Liedentstehung kommt im 'Normalfall' das Gedicht zuerst. Wenn deutsche Lieder Japan erreichen und dort entweder durch Nachdichtung oder durch Übersetzung mit neuen Texten ausgestattet werden, wird die übliche Reihenfolge vertauscht: Nun ist die Musik zuerst da! Diese setzt allein durch Länge, Takt, Meter usw. Grenzen, die kein Text einer anderen, neuen Sprache ignorieren kann: Es passen nicht beliebig viele Silben in einen Takt und nicht beliebig viele Worte in ein Lied.

Was die Hörer an subjektivem Gehalt in die Musik 'hineinhören', wiegt noch schwerer. Nur ein positiver von der Musik ausgehender Eindruck kann einen Übersetzer

oder Dichter veranlassen, sich mit ihr überhaupt auseinanderzusetzen, so darf man annehmen. Statt positiver Eindruck kann man auch Begriffe wie Gefühl, Empfindung oder Stimmung, Ästhetik oder Schönheit ins Spiel bringen. Das sind keine musiktheoretischen Parameter, es sind physiologische und solche der Psyche. Die physiologischen hat HERMANN VON HELMHOLTZ in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* umfassend untersucht. Seine Aussagen zur Beziehung zwischen Gefühl und Musik<sup>235</sup> haben wohl wie keine andere Beschreibung dieses Gebiet erhellt, doch hat auch er das letzte Geheimnis der Musik nicht lüften können, wie er selbst einräumte:<sup>236</sup>

... überträgt (...) Stimmungen, die der Künstler seiner eigenen Seele abgelauscht hat, in ursprünglicher Lebendigkeit in die Seele des Hörers, um ihn endlich in den Frieden ewiger Schönheit emporzutragen, zu dessen Verkündern unter den Menschen die Gottheit nur wenige ihrer erwählten Lieblinge geweiht hat.  
Hier aber sind die Grenzen der Naturforschung und gebieten mir Halt.

HELMHOLTZ: *Über die physiologischen Ursachen*, S. 5

Wenn es sich herausstellte, daß HELMHOLTZ' Beobachtungen und Schlüsse nicht für jede Kultur in gleicher Weise gelten, daß also das Gefühl für die Harmonien nicht überall auf der Welt gleich ist, daß dieselbe Melodie bei einer Allgemeinheit der Japaner andere Empfindungen auslöst als bei einer Allgemeinheit in anderen Ländern, daß dieselbe Musik die Sinne nicht überall in gleichem Maße anspricht - dann vielleicht wären Auswirkungen auf den Text ja eine fast zwangsläufige Folge.

Lieder, die nach Japan gelangen, finden dort eine Kunst- und Musikkultur mit eigenständiger, langer Tradition vor und Rezipienten, die nach in dieser Kultur geltenden Maßstäben urteilen. In diesem fremden Rezeptionsrahmen müssen sich die Importe ihren Platz suchen. So lautet die zugrundeliegende Annahme, denn nach den Ergebnissen der an sozio-kulturellen oder linguistischen Gesichtspunkten orientierten Abschnitte ist zu vermuten, auch auf der Ebene der Kunst entstehe für die Lieder Anpassungsdruck an die lokalen Bedingungen. Dieses Kapitel stellt einige der im Kunstbereich herrschenden und für diese Untersuchung als signifikant erachteten Bedingungen der Musikrezeption vor. Zusammen mit den in Kapitel 8 skizzierten Kunstaspekten der Lyrik wird von der Beschreibung erwartet, daß sie ein mehrdi-

mensionales Bild zu zeichnen erlaubt, in welchem das 'Schicksal' des Kunstanteils beim Export nach Japan deutlich wird.

Da Rezeption das Thema heißt, stehen Disposition oder Präferenzen des japanischen Publikums im Vordergrund, musiktheoretische Elemente wie fremde Tonleitern oder Tongeschlechter der einheimischen Musikstücke kommen nur an der Peripherie ins Blickfeld. Sie bilden einen Teil der künstlerischen Rahmenbedingungen, der aber nur in bezug auf seinen möglichen Einfluß auf die Hörgewohnheiten mit der hier gestellten Aufgabe in Verbindung steht. Fußnote <sup>237</sup> gibt einen Überblick.



## 7.1 Das andere Musikempfinden

Aus einem Musiklehrbuch für Gymnasien (Oberschulen): <sup>238</sup>

(...) Japaner betrachten die Musik nicht als selbständig und um ihrer selbst willen, sondern stets als etwas in engster Verbindung zu Literatur und Theater Stehendes.

*Kōkōsei no ongaku I*, S. 124

In einem anderen Band desselben Jahrgangs wird der Tenor noch deutlicher: <sup>239</sup>

Die traditionelle Musik Japans hat sich in engster Anlehnung an die Sprache entwickelt, in einem Maße, das es rechtfertigt, davon zu sprechen, sie bestehe zum größten Teil aus Vokalmusik,. Diese Vokalmusik ist in zwei große Bereiche unterteilt: Der eine, der durch *yōkyoku* (die Musik des *nō*) und *jōruri* usw. repräsentiert wird, und dessen Kern aus überlieferten Sagen und Erzählungen besteht, heißt *katari mono*, der andere, der durch *ji-uta*, *sōkyoku*, *naga uta* usw. repräsentiert wird, und dessen Schwerpunkt der musikalische Ausdruck ist, heißt *utai mono*.

Eine weitere Besonderheit besteht darin, daß es in der traditionellen japanischen Musik viele verschiedene Musikarten gibt, die jeweils als ein Element der gesamten Kunst gepflegt wurden: das *utai* der *nō*-Kunst, das *gidayū bushi* des *bunraku*, die im *kabuki* enthaltenen *naga uta*, *dokiwazu bushi*, *kiyomoto bushi* usw.

*Kōkōsei no ongaku, Joy of Music*, S. 132

Wenn japanische Autoren wie im Zitat oben betonen, die traditionelle japanische Musik habe sich "in engster Anlehnung an die Sprache entwickelt", oder man könne japanische Musik ohne gute Sprachkenntnisse nicht verstehen, müssen sie eine grundsätzlich andere Beziehung zwischen Sprache und Musik im Sinn haben, als die, die im westlichen Musikraum verstanden wird. Von rhythmischen Anpassungen abgesehen, <sup>240</sup> scheint die "engste Anlehnung" darin zu bestehen, daß normalerweise gesprochene Inhalte gesungen werden. Es muß also um Ausdruck und Aufführung gehen, nicht um eine besondere Abstimmung zwischen Komposition und Lyrik. Eine 'innere' Beziehung des Textes zur Musik spielt in diesen Überlegungen offenbar keine Rolle, der betreffende Text könnte auch zu jeder anderen als schön empfundenen Musik gesungen werden. Welches harmonische, rhythmische, melodische ... Element zu welchem sprachlichen in welcher Beziehung steht, ist ein Gedanke westlicher Liedbetrachtung - in den japanischen Beiträgen zum Gesang hat sich kein solcher Bezug finden lassen. <sup>241</sup>

Diese Arbeit wurde unter der Annahme verfaßt, es seien nicht objektive, meßbare Eigenschaften der Musik, die die Art und Weise der Aufnahme deutscher Lieder in den fremden Rahmen Japans beeinflussen, sondern subjektive: Möglicherweise hören, empfinden, schätzen die Japaner etwas anderes an ihrer eigenen traditionellen und an der importierten Musik usw. Gilt aber schon die Beziehung zwischen Mensch und Musik in ein und derselben Kultur als ein unverstandenes Kapitel, um wieviel komplexer muß es werden, wenn sich in der Musik fremde Kulturen begegnen.

### 7.1.1 Die *Andersartigkeit im Denken*

Schon vor über 40 Jahren wies SIEGFRIED BORRIS in Formulierungen, die heute noch so Gültigkeit beanspruchen könnten, auf die uns fremden Gegebenheiten in Japan hin:<sup>242</sup>

Die fundamentale Andersartigkeit im Denken, Empfinden, Urteilen und Verhalten, die das orientalische Wesen kennzeichnet, spielt auch in vielen Formen des Musiklebens eine Rolle. Das vergißt man leicht, wenn etwa das japanische Rundfunkorchester oder japanische Solisten Musik der europäischen Klassik oder Romantik inspiriert und makellos interpretieren.

S. BORRIS, Vorwort, S.9

Diese Andersartigkeit mag sich im Laufe der Zeit während der Modernisierung etwas abgeschliffen haben, das Denken, Empfinden usw. sich dem des Westens zumindest oberflächlich angeglichen. Daß sie immer noch besteht, gilt aber als unbestritten. Sie tritt nur deutlicher zutage in etwas älteren Zeugnissen, etwa denen von KIKKAWA EISHI (吉川英士, 1909 - 2006) oder KISHIBE SHIGEO (岸辺成雄, 1912 - 2005), beide anerkannte Autoritäten. Über den bisweilen defensiven Standpunkt gegenüber westlicher Musik, begleitet von einem Geschmack von Rechtfertigung, oder über Wendungen, die eine ästhetische Exklusivität beanspruchen, muß man hinweglesen, es sei denn, man betrachtet auch solche Sichtweisen als Teil der Andersartigkeit. Die Tendenz ist in vielen älteren Veröffentlichungen zum Thema traditionelle Musik zu spüren. So schleichen sich auch in das ansonsten äußerst informative *Shi to kotoba to buyō* 「詩と言葉と舞踊」 von KOBAYASHI AIYŪ (小林愛雄) Sätze wie dieser ein:<sup>243</sup>

Das Charakteristische an den überlieferten Liedern unseres Landes ist, daß sie alle statisch und graziös sind. Das Statische findet man auch in den überlieferten Liedern aller Länder, aber mir kommt es so vor, als ob die Grazie ausschließlich in den überlieferten Liedern unseres Landes erscheine.

KOBAYASHI, S. 205

"Grazie" liegt indes im Auge des Betrachters. KOBAYASHI war das Konzept des *Aufnahmerasters* wahrscheinlich nicht geläufig: So mancher Zuhörer aus kulturerferten Ländern wird Grazie usw. in der traditionellen Musik Japans kaum wahrnehmen und vielleicht sogar gegenteilige Empfindungen haben. KISHIBE flicht in seine Rede gar ans Chauvinistische grenzende Gedanken ein, die von denen mit mehr substantiellem Gehalt zu trennen mühevoll sein kann:

(...) the most basic idea of musical aesthetics is of course the idea of beauty, which, needless to say, has been in the heart of the Japanese throughout history.

KISHIBE, S. 15

(...) a part of the everyday life of the modern Japanese in their almost inborn feelings of rhythm and melody.

KISHIBE, Vorwort

Auch hier: Die Vorstellung von Schönheit mag in den Herzen der Japaner seit undenklichen Zeiten fest verankert sein - in den Herzen der anderen vermutlich auch. Für ein "fast" angeborenes Gefühl für Rhythmus und Melodie bei einem bestimmten Volk gibt es (abgesehen davon, daß "fast" und "angeboren" nicht gut zueinander passen, es ist ein Entweder-oder-Verhältnis) keinen Beweis. Und wenn KISHIBE dann gar von unterschiedlichen "Triumphen" der Musikrichtungen spricht, fällt es einem neutralen Leser noch schwerer, zuzustimmen:<sup>244</sup>

(...) The well controlled harmonic structure of modern western music may be understood as a triumph of science and logic, while the delicate melodic structure of Japanese music, decorated by delicate colours of sound and microtones, can be regarded as a triumph of nature and human sensitivity.

KISHIBE, S.17

Es bedarf einer gewissen Technik, über solche Stellen hinwegzulesen. Die Andersartigkeit des Musikempfindens, die hier gemeint ist und beschrieben werden soll, spricht aber vielleicht auch aus gerade solchen Darstellungsweisen.

### 7.1.2 Der andere *Charakter der Musik*

Falls es einen speziellen Charakter in der japanischen Musik gibt, lokalisiert man ihn am besten in der Zeit, bevor BEETHOVEN und SCHUBERT und andere Westliche mit Kompositionen wie der *Neunten*, dem *Lindenbaum* usw. das Musikverständnis und das Hörverhalten beeinflussten. Das zu Rate gezogene Werk von KIKKAWA erschien in dem Sinn früh genug, im Jahr 1948, also drei Jahre nach Ende des 2. Weltkrieges. Druck, Aufmachung, aber auch Vokabular und Diktion lassen die zeitliche Nähe zur noch nicht lange vergangenen Militärherrschaft erkennen. Wie TANABE, so war auch KIKKAWA als sog. Kulturpersönlichkeit *bunka kōrōsha* (文化功勞者) ausgezeichnet. Beide waren einflußreich, das Maß ihrer Autorität spiegelt sich in den vielen Verweisen der einschlägigen Fachliteratur.<sup>245</sup>

Es gibt das berechtigte Argument, von Musik ausgelöste Gefühle verweigerten sich der Darstellung durch Worte. Versuche, es doch zu tun, erinnern an jene, die gutes Essen zu beschreiben versuchen. Musikkritiker werden die Zweifel wohl nicht teilen, auch wenn sich selbst die wortgewaltigsten Autoren der Tatsache beugen:<sup>246</sup>

(...) die Musik. Sie steht ganz abgesondert von allen anderen. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgendeiner Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief verstanden, als eine allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichsten Welt selbst übertrifft;

SCHOPENHAUER, S.233 / 234

Daß es trotzdem unablässig versucht wird, ist offenkundig, auch diese Arbeit lebt ja zum Teil von diesem Widerspruch. KIKKAWA schildert "den Charakter der japanischen Musik", doch handeln seine Ausführungen (dankbarerweise) vorrangig von deren Rezeption:<sup>247</sup>

(...) Dennoch ist die Aussage "Die Musik ist eine auf der ganzen Welt geltende Sprache" ein plausibel klingendes Gerücht. Eine traurige Melodie wird von allen Nationen als traurig empfunden, und eine heitere Melodie wird von allen Völkern als heiter empfunden. Folglich ist Musik eine auf der ganzen Welt verstandene Sprache. ----- Das ist soweit eine plausible Logik. Im allgemeinen enthält ein Gerücht Plausibilität als notwendige Bedingung. Wenn man sich das aber mit etwas Abstand überlegt, dann wird seine Schwäche sofort offenbar, was für ein Gerücht ebenfalls eine Charakteristik ist. Wenn traurige Melodien von allen Nationen als traurig empfunden werden und heitere Melodien von allen Nationen als heiter, wie kann man dann erklären, daß anlässlich des Staatsbegräb-

nisses für General Graf TÖGÖ von einem gewissen Land in einem Teil der als Kondolenz übertragenen Musik das in Japan ja als heiterste Volksmusik geltende *kappore* enthalten war? Das gewisse Land wird ja wohl nicht schon zu jener Zeit Übertragungen, die Japan feindlich waren, gesendet haben. Das geschah deshalb, weil es eine Tendenz unter den Leuten des Westens gibt, japanische Musik ganz allgemein als traurig zu empfinden. Weil sie das Heitere, das Japaner zumindest bei der Instrumentalaufführung von *kappore* empfinden, nicht hören. Womit der erste Gegenbeweis gegen die These, Musik sei eine universell verstandene Sprache, erbracht wäre.

Weiter, geht man vorläufig einen Schritt zurück und nimmt an, daß in der Mehrzahl der Fälle sowohl Japaner als auch Europäer traurige Musik als traurig empfinden, dann ist das auf dieser Ebene ja überhaupt nicht auf Musik beschränkt, denn jedes Volk kann sofort Weinen und Gelächter als Weinen und Gelächter wahrnehmen. Anders gesagt, ob man auf englisch lacht oder auf japanisch, es wird immer als Gelächter wahrgenommen. Womit der zweite, passive, Gegenbeweis erbracht wäre.

Letztendlich läuft das "Die Musik ist eine auf der ganzen Welt geltende Sprache" auf ein Gerede hinaus, das die in der Musik enthaltene Universalität allein übertrieben betont, vor den Besonderheiten komplett die Augen verschließt und keinerlei Reflexion enthält. Das ist dieselbe Methode, mit der man die Verluste des Feindes übertrieben propagierte und die Verluste der Verbündeten, als wisse man von nichts, völlig verschwieg. Aber genau jetzt ist die Zeit gekommen, in der wir die in der Musik liegenden Besonderheiten nüchtern erkennen sollten. Daß selbst Japaner den Geschmack der japanischen Musik nicht kennen und sich fragen, ob im Vergleich mit westlicher Musik die japanische minderwertig sei, ist ein trauriges Phänomen, das von einem Mangel an Erkenntnis für die Besonderheiten der japanischen Musik herrührt.

KIKKAWA, S.2 (....) 4

Er meint vorrangig Musik, nicht Text, doch formuliert er aus der Sicht in umgekehrter Richtung nur das, was in dieser Arbeit in Kapitel 2 u. a. als Frage aufgeworfen wurde: *Verstehen sie, was sie singen?* Musik kann man offenbar mißverstehen. Wenn stimmt, was er beobachtet, dann sind auch deutsche Musikstücke, die nach Japan gelangen, von dem Nicht-Verstehen der 'musikalischen Sprache' betroffen.

Sofort fällt einem wieder ARAI ein und seine Kritik an der Aufführungspraxis des *Lindenbaums* als Beispiel, auf das andere Kapitel schon Bezug nahmen:<sup>248</sup>

Für mich ist das ein ganz trauriges Lied. Auch wenn der Text etwas abgeändert ist - um dieses Lied im Chor zu singen, muß man schon ziemlich abgestumpft sein.

ARAI, S. 126

KIKKAWA erhebt zunächst ganz allgemein Einspruch dagegen, westliche Maßstäbe einer Beschreibung und dem Verständnis für die japanische Musik zugrunde zu legen, auch dagegen, Werkzeuge westlicher Musikanalyse anzuwenden. Selbst die Repräsentation japanischer Musik auf einem fünfzeiligen Notensystem hält er für ungeeignet und eine den wahren Charakter verletzende Methode. Für ihn besteht der

Unterschied in der Ästhetik, zu der es keinen objektiven Zugang, sondern nur subjektive Wertschätzungen gebe.<sup>249</sup>

Objektive Werke sind in der Kunst wichtig, noch wichtiger aber ist die Art des subjektiven Würdigens. Leute wie der bedeutende Kunsthistoriker WÖLFFLIN [HEINRICH WÖLFFLIN, (1864 - 1945) Schweizer Kunsthistoriker] haben ja schon darauf hingewiesen, daß sich bei Kunstwerken die Sichtweise als solche, das Auge als solches mit der Zeit ändert, und der Psychologe MÜLLER-FREIENFELS [RICHARD MÜLLER-FREIENFELS (1882 - 1949) dt. Psychologe] darauf, daß sich die Hörgewohnheiten über die Zeit ändern und je nach Volk unterschiedlich sind.

Eine Analyse der japanischen und der westlichen Musik nur anhand der in den Notenbildern erscheinenden äußerlichen Musik vorzunehmen ist etwa so, wie wenn man Japaner und Europäer durch Autopsie zweier Leichen vergleicht.

KIKKAWA, S. 4-5

Daß er damit den Blickwinkel vom Charakter der Musik auf die Voraussetzungen bei den Rezipienten verschiebt, daß er mit anderen Worten das *Aufnahmeraster* in die Diskussion einführt, ist eine für den Zweck dieser Arbeit willkommene 'Themaverfehlung'. Bei den Rezipienten (den Japanern), so wird noch deutlich werden, sieht er bestimmte Eigenschaften, die wiederum bestimmte Eigenschaften der Musik nach sich ziehen oder voraussetzen, je nach angenommener Richtung der Kausalität.

*Wa kei sei jaku, deren Geist und die japanische Musik* (和敬清寂の精神と日本音楽) (S.34), so faßt eine Kapitelüberschrift das zusammen, wovon KIKKAWA glaubt, es als das Wesen aller Künste Japans - und damit auch seiner Musik - zu erkennen. Der Ansatz KIKKAWAS ist nicht exklusiv, auch KISHIBE<sup>250</sup> umreißt kurz "an aesthetical idea consisting of four variants --- *Wa-Kei-Sei-Jaku* ---" ... (S.15). Seit der *Heian*-Zeit (ca. 800 - 1200) existierten diese, die Auffassung von Musik bestimmenden richtlinienartigen Gedanken. Er stimmt darin mit KIKKAWA überein, für den *wa-kei-sei-jaku* die Essenz der Psyche japanischer Musik darstellen. Wohl nirgendwo kommt die *Andersartigkeit im Denken* ... deutlicher zum Ausdruck als in KIKKAWAS Erläuterungen dieser vier Begriffe; sie sind im folgenden skizziert.

Die Wortreihe *wa-kei-sei-jaku* (和敬清寂) bedeutet übersetzt etwa *Harmonie, Respekt, Reinheit, einsame Ruhe*; sie habe ursprünglich die Ausdrucksziele der Teezeremonie bezeichnet, charakterisiere aber auch die japanische Musik treffend. Das erste Element, *wa* (和) [Harmonie], entstamme dem *reigaku* (禮楽 / 礼楽)<sup>251</sup>

dessen Ursprung in China liege, aber die Psyche des *wa* sei den Japanern vorher schon zu eigen gewesen, sie sei durch *reigaku* (禮樂) erst sichtbar geworden, sozusagen verschriftet.<sup>252</sup>

(S. 37)

Dieses *wa* jedoch ist das *wa* in *wagō* [Harmonie, Einheit]. Das *wa* in *chōwa*. [Harmonie, Übereinstimmung]. Damit wird friedliches Zusammensein unter Menschen ausgedrückt, aber gleichzeitig auch die Harmonie der Töne, es ist also ein Wort, das gleichzeitig ein logischer Begriff ist und ein ästhetisches Prinzip ausdrückt.

KIKKAWA, S. 38

Worin die "Logik (論理的概念)" an dem Begriff besteht, mag sich ein neutraler Leser fragen, da gerade durch die Übersetzung ins Deutsche deutlich wird, wie KIKKAWA das Wort *wa* an zwar anderslautenden, aber stets mit ähnlicher Bedeutung versehener Begriffe erklärt. Auch sagt er nicht, wie sich die "Einheit der Menschen (人の和合)" in der Musik manifestiert, woran man sie darin erkennen kann - eine "Harmonie der Töne (音の調和)" ließe sich ja notfalls physikalisch messen. Stärker noch fällt sein Bemühen auf, der Attraktivität von Musik mit Worten nahezukommen. Dabei stößt er offenbar an dieselben, oben schon im Zitat von SCHOPENHAUER angesprochenen Grenzen, die sich um die Bemühungen aller Musikkritiker ziehen. Er läßt zur Stütze seiner Thesen den berühmten *nō*-Meister ZEAMI (世阿弥, 1363 - 1443)<sup>253</sup> zu Wort kommen, der in idealistischen Formulierungen jedoch nur zum *Anspruch*, nicht aber zum *Wesen*<sup>254</sup> seiner Kunst etwas sagt:

Nun, Unterhaltung heißt die Herzen der Menschen zu besänftigen, ihnen das Gefühl von oben und unten [Standesunterschieden] zu nehmen; es ist die Basis des Glücks und eine Regel für ein gesundes und langes Leben.

ZEAMI, nach KIKKAWA, S. 38

*Gei* (芸, Kunst) heißt, vom Volk geliebt zu werden, bei diesem einmaligen Treffen [der Zuschauer mit dem Künstler] das Leben zu bereichern. Wenn man folglich über bloßes Ansehen nicht hinauskommt, erhält man keine Anerkennung durch das Publikum. Deshalb muß man bei *nō* (能) den ursprünglichen Geist bewahren und *nō* so aufführen, daß es überzeugt: darin besteht *jufuku* (寿福) [etwa: ein glückliches Leben].

ZEAMI, nach KIKKAWA, S. 39<sup>255</sup>

KIKKAWA beschreitet hier einen nicht sofort einleuchtenden Umweg: Prinzipien der Teezeremonie seien auf die Musik anwendbar, und er ruft ZEAMI, der diese Prinzipien in der *nō*-Kunst propagiert, als Zeugen für den Standpunkt auf. Läßt man die Vorgehensweise gelten, kann man mit den von ZEAMI zum Ausdruck gebrachten Gedanken sympathisieren: sie fordern Bescheidenheit auf seiten des Künstlers. Allerdings sagen auch sie nicht, obwohl KIKKAWA sie als "konkret" angekündigt hatte, *welcher Mittel* sich die Musik bedient, dieses Ziel zu erreichen. Immerhin lassen die Ausführungen mit Blick auf die Musik den Schluß zu, daß unter *wa* (和) [Harmonie] zuerst eine Art Zurückhaltung des Musikanten gegenüber dem Publikum verstanden wird. Sinngemäß lautet sein Plädoyer, Musik dürfe ihre Hörer nicht überwältigen (überfordern), sondern müsse auf einer Ebene mit ihnen bleiben. Darum: Nicht etwa die künstlerische Vollendung - und die zwangsläufig damit einhergehende gewisse Entfremdung vom Publikum - sei das Erstrebenswerte an der Musik, sondern die Nähe zum Publikum. Es ist nicht schwer vorherzusagen, dieser Standpunkt finde im Westen wohl wenig Zustimmung, dennoch ist er im Sinne der Aufgabenstellung dieser Arbeit beachtenswert.

In der weiteren Diskussion des *wa* (和) kommt er zu dem Schluß, die großen Werke der klassischen europäischen Musik seien zu schwierig; statt Unterschiede zwischen oben und unten aufzuheben, erzeugten sie solche geradezu, weil sie spezielles Wissen zu ihrer Rezeption voraussetzten. Damit entfernten sie sich vom einfachen Volk, widersprächen dem Konzept von Harmonie. *Kontrast* sei das Element, das westliche Musik von der japanischen unterscheide, *Kontrast* sei das Wesentliche an der Sonatenform,<sup>256</sup> die die Hauptvertreter europäischer Musik (BEETHOVEN, BRAHMS...) in ihren Werken vervollkommneten. Deren auf These und Antithese ausgerichtete Musik stelle das Gegenteil von Harmonie dar.<sup>257</sup>

Wie die Betrachtung oben zeigt, sind Japaner von dem Geist des *wa* durchdrungen und haben sich deshalb für Kontrast als ein ästhetisches Aufbauprinzip nie begeistert. Als ein Resultat dessen sieht der Aufbau [japanischer Musik] so gravierend unterschiedlich zu dem westlicher Musik aus. Folglich sollte man nicht vergessen, daß die äußeren Unterschiede zwischen westlicher und japanischer Musik weder Wertunterschiede darstellen, noch Unterschiede verschiedener Entwicklungsstufen.



Um es zu wiederholen: Was KIKKAWA beschreibt, ist nicht vorrangig die Musik. Vielmehr stellt er die Bedingungen für deren Akzeptanz dar und kommt damit den Zielen dieses Kapitels entgegen, auch wenn er den besonderen Charakter der japanischen Musik nicht zeigt. Welche *musikalischen* Mittel es sind, die Kontrast vermeiden, läßt er unerwähnt; erst recht nicht untermauert er seine Thesen mit Notenbeispielen. Der Schluß, den seine Schilderungen nur zulassen, lautet daher: Japanische Musik ist einfach, dadurch erzeugt sie Harmonie [!]

In bezug auf die Rezeption hat ihn die Geschichte im wichtigsten Punkt längst widerlegt: Japaner erfreuen sich an BEETHOVEN und all den anderen Großen, also auch an dem "Schönheitsprinzip, das auf Kontrast baut". Wenn sich indessen bestätigen sollte, daß in Japan *tendenziell* simple, unstrukturierte Melodien vor z. B. sonatenmäßigen Kompositionen oder Fugen usw. bevorzugt werden, dann müßte sich dieser latent im Hintergrund lauernde Geschmack auch im Prozeß der Aufnahme deutscher Lieder niederschlagen, und KIKKAWA hätte einen wichtigen Hinweis gegeben. Es sei aber bereits hier als Widerlegung auf die Fuge im Chor von *Freude schöner Götterfunken* verwiesen, als musikalischer Bestandteil eine Herausforderung, die ein kaum zu überbietendes Gegenbeispiel von "einfach" darstellt, vor der die japanischen Chöre ja keineswegs kapitulieren, und deren Bewältigung das japanische Publikum genießt.

Vier Elemente waren es, von denen KIKKAWA sagt, sie seien für den Charakter der japanischen Musik konstituierend: Das erste, gerade diskutierte *wa* (和, Harmonie), repräsentiere im (bereits genannten) *reigaku* (禮樂) die Essenz des *gaku* (楽, Vergnügen, Unterhaltung). Das zweite Element der Viererreihe, *kei* (敬, Respekt), sei die Essenz des *rei* (禮 / 礼, etwa Würde, Anstand) in demselben *reigaku* (禮樂). Diesen *Respekt kei* (敬) und seine Rolle im Charakter der Musik zu beschreiben, begibt er sich sodann auf einen längeren Umweg über konfuzianische Lehrinhalte (礼記, Buch der Etikette) auf dem man ihn im Zusammenhang mit dieser Arbeit nicht zu begleiten braucht. Im wesentlichen besteht nach seiner Meinung der *Respekt* in der Musik darin, daß, erstens, in einem Ensemble dem Ranghöchsten das Recht eingeräumt wird, den Ton vorzugeben: vor den anderen anzufangen und nach

den anderen aufzuhören. Zweitens besteht er darin, daß die Spieler oder Sänger ihre Leistung an den Ranghöchsten anpassen, das heißt, sich zurückhalten, wenn sie besser sind. Sie überlassen ihm das Kommando, die Führungsrolle. Diese besondere Stellung des Ranghöchsten kommt in dem Begriff *ondō* (音頭) zum Ausdruck, der auch in der Gegenwartssprache für das Konzept einer Vorreiterrolle - auch außerhalb musikalischer Zusammenhänge - geläufig ist und an das deutsche *Den Ton angeben* erinnert. KIKKAWA erwähnt es nicht, aber es scheint, als kämen zwar keine Standesunterschiede, aber eben doch soziale Unterschiede (Ranghöchster) in die Aufführungspraxis der Musik zurück, die den oben formulierten Zielen des *wa* entgegenlaufen. Dort ging es ihm zufolge ja darum, genau das zu vermeiden. Das in seiner Beschreibung zutagetretende Oben und Unten ist eng verwandt mit dem in der japanischen Sprache herrschenden, und das *kei* (敬) im *wa kei sei jaku* ist nicht zufällig dasselbe wie dasjenige in *keigo* <sup>258</sup> (敬語) .

Der *Respekt* erstreckte sich darüberhinaus auf die Instrumente und auf die Götter, von denen die Melodien der Menschheit gegeben wurden. Nicht die Komposition, sondern die Art und Weise der Aufführung und die Hochachtung vor den Tönen und deren Herkunft seien das Wesentliche an der japanischen Musik: <sup>259</sup>

Die Vorstellung *Komposition* ist eine Leihgabe aus der westlichen Musik. In der japanischen Musik werden die Stücke nicht gemacht, sie werden geboren, einem gegeben. Musik ist nicht etwas vom Menschen Fabriziertes, es sind wiedergeborene Worte Gottes, es ist die Stimme der Natur.

KIKKAWA, S. 63

Diese erstaunliche Sichtweise korrespondiert mit der Tatsache, daß der Autor, der den Charakter der Musik zu beschreiben sich anschickt, bis zu dieser Stelle noch kein Wort über die Töne, deren Qualität, Anordnung und Kombination usw. verloren hat. Sind es denn nicht sie, die den Charakter von Musik bestimmen? Nein! sagt er, vielleicht im Westen, aber nicht in Japan: <sup>260</sup>

Sich zur Erfüllung des Zwecks jeder Methode zu bedienen war bei der Aufführung japanischer Musik nicht akzeptiert. Auditive Schönheit war nur anerkannt unter der Voraussetzung, daß die visuelle Schönheit nicht verlorenggeht.

KIKKAWA, S. 82

Selbst ein wohlgesonnener Leser muß aus dem Zitat schließen: Die Verpackung ist der japanischen Musik wichtiger als der Inhalt!

Das dritte Element der Liste *wa kei sei jaku* (和敬清寂), das KIKKAWA für ein die japanische Musik konstituierendes hält, ist das *sei* (清, Reinheit). Auch sie ist bei ihm nicht durch Töne definiert. Im Gegenteil, bei ihr gehe es vorrangig um die (körperliche) Haltung der Aufführenden. Überzogen formuliert: Für einen Spieler ist es am wichtigsten, daß er aufrecht sitzt [!] <sup>261</sup>

*Sei* [Reinheit] ist natürlich ein visueller Begriff. Diesen im Zusammenhang mit einer auditiven Kunst wie der Musik diskutieren zu wollen, erscheint auf den ersten Blick als eine von vornherein vergebliche Mühe. Wenn man aber den Begriff dieses *sei* in seiner Bedeutung etwas erweitert, dann ist es das keineswegs mehr so. *Sei* ist verwandt mit Begriffen wie Korrektheit, Frische und Ordnung. Dann wird man darin ohne Vorbehalte einen Begriff erkennen, der in Beziehung steht zu Haltung und Gestik bei der Aufführung von Musik.

Betrachtet man in diesem Sinn die Aufführung japanischer Musik, stößt man darin auf extreme Besonderheiten.

KIKKAWA, S. 75

GUIGNARD bestätigt, daß das im Prinzip heute noch gilt: <sup>262</sup>

Da [beim Unterricht] werden Gesten korrigiert, die eigentlich die Spieltechnik direkt nicht behindern (...)

GUIGNARD, S.34

So wichtig der Aspekt Haltung auch sein mag, falls er - im Westen - wirklich irgendwo schriftlicher Erwähnung für wert befunden würde, dann sicher nicht unter dem Stichwort *Musik*. Daß man Musik aus dieser Sicht überhaupt 'definieren' kann, legt eine Sichtweise bloß, die die ganze Fremde des betrachteten Rahmens spiegelt. <sup>263</sup>

Im Westen gibt es zwar eine Menge von Büchern über die Aufführungsmethodik von Piano oder Violine, aber in ihnen stehen schlicht und einfach die Technik betreffende Erklärungen im Mittelpunkt, wobei es die größte und endgültige Frage ist, wie man es erreicht, einen schönen, richtigen Ton zu erzeugen. Die Körperhaltung bei der Aufführung oder die Fingerbewegungen werden mit diesem Ziel aufs genaueste behandelt. Betrachtet man dagegen Bücher, die die Aufführungsmethode japanischer Musik betreffen, ist die Sachlage völlig anders. Dort gibt es nur ganz wenige die Technik betreffenden Erklärungen. Dafür werden die Körperhaltung und die Attitüde bei der Aufführung als wichtige Themen behandelt. Darüberhinaus dient das Studium der Körperhaltung bei der Aufführung weder als Mittel zur Erzeugung eines schönen Tones noch einem schnellen Vortrag. Die Schönheit der Körperhaltung selbst ist bei der Aufführung gefragt. (...)

KIKKAWA, S. 75 / 76

Könnte man die Andersartigkeit der Musikbetrachtung deutlicher ausdrücken? Zur Musik eine Einstellung wie diese zum Ausdruck zu bringen, würde ihrem Verfechter, wenn es ihn im Westen gäbe, wahrscheinlich seine Autorität kosten. Indes: KIKKAWA hat hier möglicherweise ein gewisses Maß an Verteidigung verdient, sind doch Elemente der zum Ausdruck gebrachten Sichtweise auch im Westen vorhanden. Auch bei uns legt man Wert auf Haltung und Stil bei der Musikaufführung. Nicht von ungefähr treten viele Künstler in Frack und langem Abendkleid auf. Die Mimik des Pianisten, die Gestik des Dirigenten, selbst die Freundlichkeit der Frau an der Garderobe im Foyer des Konzertsals können unsere Musikrezeption beeinflussen, obwohl sie mit Musik *per se* nichts zu tun haben. Die Andersartigkeit besteht wahrscheinlich nur im *Grad* der Bedeutung, die solchen 'unmusikalischen' Elementen beigemessen wird.

Bei der Beschreibung des vierten Elements der Liste, dem *jaku* (寂, etwa: einsame Ruhe), wartet auf den westlichen Leser keine Überraschung mehr: KIKKAWA meint nicht hauptsächlich Melodie und Harmonie und Rhythmus, er meint die Amplitude und das Tempo. Das Schlagwort *jaku* (寂) müsse man weit interpretieren: *Stille, Einsamkeit, Undeutlichkeit, Einfachheit, einfache Eleganz* usw. Die *Stille* habe im musikalischen Sinn zwei Bedeutungen, eine zeitliche und eine räumliche. Die zeitliche betreffe das Tempo der Musik, die andere die Lautstärke. *Stille* in der Musik bedeute daher langsame, leise Musik. Was das Tempo, insbesondere auf *gagaku* (雅楽) [instrumentale Unterhaltungsmusik] bezogen, betrifft, so sei diese etwa im 7. Jh. aus China importierte Musik, wie es auch der konfuzianische Gelehrte AMAMORI HOSHŪ (雨森芳州, 1668 - 1755) in seinem Essay *Tawaregusa* 「たはれぐさ」 zum Ausdruck bringe, früher zwar mit mehr Verve zelebriert worden. Er, KIKKAWA, schließe aber gerade wegen der Änderung, die diese Musik im Laufe der Assimilation in Japan erfahren habe, daß langsames Tempo <sup>264</sup> die Seele japanischer Musik sei.

Nach dem *Tempo* nimmt er sich das zweite im *jaku* (寂, Stille) enthaltene Element, die *Lautstärke*, und die übrigen genannten Bestandteile vor. Man braucht der weiteren Argumentation aber nicht mehr zu folgen, sie verläuft in den ähnlichen Bahnen

(BEETHOVEN, MAHLER sind zu laut...), in denen die vorherigen Punkte besprochen wurden. Die *Andersartigkeit* ist zur Genüge dokumentiert.

## Fazit

Dafür, daß die verschiedenen Quellen eine enge Verbindung zur, oder die wichtige Rolle der Sprache in ihrer - der japanischen - Musik betonen, historisch sogar eine Gleichsetzung der beiden andeuten, kommen sprachliche Aspekte in den Erklärungen zur Musik zu kurz. Wahrscheinlich ist eben doch, wie im Westen<sup>265</sup> wohl auch, zuerst der Wohlklang der akustischen Signale verantwortlich für die Attraktivität der Musik - und damit auch für die Bereitschaft, sie sich anzuhören oder sich mit ihr theoretisch auseinanderzusetzen. Allerdings legen die Zeugnisse dieses Kapitels die Annahme nahe, die *Parameter für Wohlklang* seien unterschiedlich in Japan und im Westen. Doch nicht nur abweichende Empfindungen gegenüber Lautstärke, Tempo oder auch der Komplexität der Musik traten zutage - alles Aspekte, denen man Einfluß auf die Rezeption deutscher Gesangswerke unterstellen kann. Sogar formellen und visuellen Aspekten der Aufführungspraxis werde Gewicht bei der Rezeption beigemessen, so lautete eine doch überraschende Erweiterung der sonst (im Westen) erwartbaren Rezeptionsbedingungen.

Die Diskussion dieser Bedingungen, so läßt sich hier schon feststellen, ist weniger von analytischen Erwägungen bestimmt, sie orientiert sich an ästhetischen Gesichtspunkten, deren Gültigkeit oder Angemessenheit allerdings - zumindest von der zu Rate gezogenen Fachliteratur - nicht hinterfragt wird. Der hier sichtbare 'Faden' wird von Kapitel 8 aufgenommen.



## Kapitel 8 Musiktext und Kunst

Wenn deutsche Kunstlieder mit einem Text in japanischer Sprache versehen werden, dann gehen Reim und Hexameter und alle anderen poetischen Bestandteile des Originals verloren. Es liegt nahe zu fragen: Was wird aus der Kunst an diesen Kunstliedern? Verarmen diese Stücke dann sprachlich? Ja, könnte eine Antwort lauten, es sei denn, die neue Sprache fügt Neues an sprachlicher Kunst hinzu.

Angesichts solch großer Namen wie GOETHE, SCHILLER, HEINE..., die über vielen der ursprünglich deutschen Gesangstexte stehen, müssen sich Übersetzer oder Dichter der neuen Sprache an hohen Maßstäben messen lassen. Zudem existieren Musik, Motive und Inhalte bereits als vorgegebene Rahmenbedingung, was die dichterische Freiheit der Autoren der Zielsprache einschränkt. Von ihnen hängt es aber unter anderem ab, ob das exportierte Kunstlied ein Kunstlied bleibt, deshalb wird in diesem Kapitel nach Elementen japanischer Sprachkunst<sup>266</sup> in diesen Texten gesucht, ein Ansinnen, das fordert, am Anfang zu erklären, was man meint, wenn man Kunst sagt.

### **Kunst**

1. schöpfer. gestaltende Tätigkeit des Menschen (...); Gesamtheit der Erzeugnisse dieser Tätigkeit; das künstlich Geschaffene; Können; Fertigkeit; Geschicklichkeit (...)

*Wahrig, Deutsches Wörterbuch*

Man mußte es erwarten: Allgemeinplätze wie dieser liefern wenig Erkenntnisgewinn. Wird sich überhaupt eine Definition von Kunst finden lassen, die über die Grenzen eines Kulturkreises hinaus Gültigkeit beanspruchen könnte? Wohl schwerlich, denn schnell verschiebt sich die Diskussion hin auf die Maßstäbe, und die stimmen hier und dort nicht überein. Es hilft auch nicht, daß man das betrachtete Kunstfeld auf das der Dichtung eingegrenzt hat, selbst in dem kleineren Rahmen findet man keine global gültigen Orientierungspunkte.

ŌKI ATSUO (大木惇夫, 1895 - 1977) ist nicht nur der Verfasser und Mitautor der japanischen Erlkönig-Version *maō*, er hat daneben auch eigene Anthologien<sup>267</sup> und Lehrbücher über das Gedichteschreiben veröffentlicht.<sup>268</sup> Darin versucht er ein-

gangs, sein Subjekt zu definieren - und kommt zu dem Schluß, daß das nicht möglich sei! <sup>269</sup>

### Definition von *Gedicht*

Was ist eigentlich ein Gedicht? Man muß zugeben, Gedichte sind so etwas wie besondere Literaturerzeugnisse. Ja, aber welche Sorte von Literatur es denn sei, dafür gibt es keine klare Definition. Von alters her geben Dichter, Literaturwissenschaftler und andere darauf viele Antworten. Die sind zudem doch alle vage, oder sie begrenzen das Gebiet der Definition zu sehr - es läßt sich jedenfalls bis jetzt keine adäquate Antwort auf die Frage finden, was denn ein Gedicht sei. (...) S. 3

(...) auch wenn wir ein Gedicht nicht richtig wissenschaftlich definieren können, so haben wir doch ohne Zweifel die Fähigkeit, durch Intuition, wenngleich vage, poetische von unpoetischen - nach Form und Inhalt prosaischen - Werken zu unterscheiden. Beide unterscheiden sich, anders gesagt, durch ihren *Geschmack*. Es ist also wohl so, daß der *poetische Geschmack* sich irgendwo manifestiert.

Wir wissen, daß es ein allen Menschen gemeinsames Gemüt oder eine Art des Fühlens gegenüber *einem Etwas* gibt, ob wir es z. B. schön oder nicht schön finden. Natürlich sind die Menschen verschieden, und was schön ist für den einen, ist nicht unbedingt genauso schön für den anderen, auf jeden Fall jedoch empfindet sogar ein Barbar Daunenfedern oder roten Stoff und dergleichen als schön.

Nun, wenn man die Frage *was ist denn Schönheit* aufs neue zu stellen sucht, dann ist auch da eine inhaltliche Definition nicht leicht. Was bringt es, wenn man es wie der Philosoph Kant als *Das gleichgültige Angenehme* <sup>270</sup> definiert? Das ist eine extrem formalistische Definition, substantiell inhaltlich den Charakter des Schönen sichtbar zu machen, wird nicht gelingen. Zudem können wir ja alle, von Bildung und unserer Intuition geleitet, bis zu einem Grad unterscheiden, was schön ist und was nicht. Es gibt Leute, die in etwas im Gleichgewicht Befindlichem, dem selbst die leiseste Spur von Disharmonie fehlt, Schönheit sehen, und es gibt Menschen, die in der Vitalität des Lebens - noch in der Überflutung der chaotischen Kräfte jenseits von Harmonie und Gleichgewicht - das Schönheitsgefühl des Lebendigen empfinden. Und in der Bezeichnung Schönheit für jedes der beiden gibt es keinen Unterschied.

Genauso können wir auf die Frage, was ein Gedicht sei, vielleicht konzeptuell antworten, substantiell inhaltlich eine auf jedes einzelne Gedicht anwendbare Definition zu liefern, ist so gut wie unmöglich. Dennoch können wir mit poetischer Bildung und mit der Kraft der Intuition Poetisches von Nicht-Poetischem leicht unterscheiden.

ŌKI, *Shi no sahō / sakuhō kōgi*, S. 5-6

In diesen Ausführungen könnte man bei oberflächlicher Betrachtung Banales sehen - man sollte der Gefahr nicht erliegen, denn aus den Argumenten und der Auswahl der Beispiele spricht in stellvertretender Weise, daß Japan offenbar fundamental andere Maßstäbe für Kunst setzt. Harmonie, Daunenfedern, rote Tücher, das Lebendige an sich usw. sind kaum international und kulturübergreifend als Kunst- oder Schönheitsdefinition anerkannt, es läßt sich schon der Kunstbegriff selbst nicht wie in



diesem Erklärungsversuch auf Schönheit reduzieren.

Diese fremden Maßstäbe müssen hinter der "totalen Fassungslosigkeit" stehen, die DIETRICH KRUSCHE bei westlichen Kunstexperten beobachtete, die sich den vorrangig auf Sprache basierenden japanischen Kunstrichtungen wie *nō* oder *haiku* anzunähern versuchten.<sup>271</sup> Natürlich! möchte man zunächst sagen, hat doch im Unterschied zu anderen Kunstzweigen wie etwa der Malerei oder der Musik ungehinderten Zugang zur Poesie oder Lyrik nur, wer sich in der Sprache, in der diese Kunst sich manifestiert, mit der Kompetenz eines Eingeborenen bewegt. Und selbst diese Fähigkeit würde die "Fassungslosigkeit" kaum mindern, denn sie wäre erst die Erfüllung einer notwendigen, noch nicht die einer hinreichenden Bedingung. Doch schon sie *muß* bei der Mehrzahl der westlichen Kunstexperten eine eher unrealistische Voraussetzung sein. Japanisch ist als Fremdsprache nicht 'Allgemeingut' im Westen. In einer nur unzulänglich beherrschten Sprache aber die dort enthaltene Kunst auch nur erkennen, sie gar beurteilen zu wollen, klingt wie der Versuch, sich zu einem Bild hinter Milchglas zu äußern.

Alle hier gemachten Aussagen beschränken sich schon aus diesem Grund auf die Wiedergabe oder die Vorstellung von Gedanken oder Meinungen japanischer Fachautoren, und der erneute Hinweis, daß gerade in diesem Kapitel keine Wertung, sondern eine Beschreibung das Ziel sei, sollte nicht als redundant empfunden werden.

## 8.1 Säkularisierte Kunst

Japanische Kunst sei eine Mischung, bestehend aus traditionellen, und von außen hereingetragenen Formen religiösen Inhalts. Deren Säkularisierung sei das Bemerkenswerte an ihr, stellt der Literaturwissenschaftler KATŌ SHŪICHI (加藤周一) <sup>272</sup> fest, darin bestehe ein signifikanter Unterschied zur Kunstgeschichte in anderen Kulturen:

Bevor aus China die Systeme verfeinerter Weltanschauungen (Buddhismus, Konfuzianismus, Taoismus) nach Japan gelangten, herrschte dort [in Japan] eine Art weltliche, nicht-transzendente Weltanschauung. Wenn man diese jetzt als shintoistische Weltanschauung bezeichnet, dann fluoreszierte innerhalb dieser shintoistischen Welt der Buddhismus, es regierte der Konfuzianismus, und es sind Einflüsse westlicher Denkströmungen miteingeflossen. **Der philosophische Hintergrund der japanischen Kunstgeschichte ist ein Prozeß der Japanisierung ausländischer Denkströmungen.** Der Inhalt dieser *Japanisierung* bestand, vereinfacht gesagt, aus *Säkularisierung*. So hat sich in Japan, zusammen mit China, viel früher als in manchen anderen Kulturen und über einen viel längeren Zeitraum hinweg eine **weltliche (nicht-religiöse) Kunst** entwickelt. [Hervorhebungen KHI]

KATŌ, *Geijutsu*, S. 98-99

Er bestätigt damit die in Kapitel 5.2 gemachten Ausführungen zu Religionsdarstellungen in japanischen Gesangstexten und weckt zugleich die Aufmerksamkeit für eventuell doch vorhandene - wenn auch verweltlichte - religiöse Bestandteile unter dem Gesichtspunkt Kunst.

Unausgesprochen galt bis hierher zum Thema Religion die Vereinbarung, es seien die 'eentlichen' Götter darin gemeint, nicht deren böse Gegenspieler, die Teufel. Diese 'Diskriminierung' der Teufel läßt sich nach einiger Prüfung nicht mehr vertreten; in Japan, so lernt man, zählen auch die Teufel zu den Göttern. Als Titel eines Kunstwerkes [des *Erlkönigs*] fordert unter dem Gesichtspunkt auch der Teufel genannt *maō* wieder Aufmerksamkeit für sich: Man kann ihn als Beispiel für japanisierte - nach KATŌ: verweltlichte - Geistesströmungen sehen.

Daß er nicht den Namen irgendeiner Sagenfigur trägt, fällt auf. Er heißt auch nicht *Oni* (鬼) oder *Akuma* (悪魔) wie die 'normalen' Teufel, sondern *maō* (魔王), ein Wort mit geheimnisvollem Beiklang. Über den Charakter des *maō* gibt es widersprüchliche Aussagen; von dem negativen Bild, das die Erläuterungen zu den

Lemmata in den Wörterbüchern üblicherweise von ihm zeichnen, distanzieren sich manche Quellen.

Japanische Teufel, so muß man wissen, gibt es in unübersehbar großer Zahl und vielfältiger Gestalt. Es sind drohende, mahnende, gefürchtete Wesen mit wilden Fratzen; sie können Menschen verwandeln, fressen sie bisweilen sogar, zünden Häuser an und vernichten die Ernte. Manchmal im Charakter eher dem Nikolaus des Westens vergleichbar, gehen sie von Haus zu Haus und suchen böse Kinder. Einige von ihnen sitzen vor der Hölle und kontrollieren die Leute, die ankommen. Wenn sie feststellen, daß einer im Leben nicht schlecht genug war und falsch zugeteilt wurde, schicken sie ihn zurück. Grundsätzlich gelten sie jedoch als schädlich, weshalb jedes Jahr landauf landab zur bestimmten Zeit aufwendige und fröhliche Feste zu ihrer Vertreibung gefeiert werden. Man sieht: Unabhängig von geschichtlichen oder etymologischen Wurzeln des Wortes und des Gedankeninhalts - auch wenn sich die Teufel auf religiöse Ursprünge berufen können, heute gehören sie eher zur Folklore.

*Kōjien:*

まおう 「魔王」 ① {仏} 天魔の王。てんま。② 魔物・悪魔の王

*Shinshū Kōjiten:*

まおう 「魔王」 ① 仏法を妨害する天魔 [die Lehren des Buddhismus' verletzender Dämon]; ② 悪魔、魔物の王、Satan... [Satan als zweisprachige Ergänzung]

Wie die Gewichtung des Lemmas 魔王 in den einsprachigen Nachschlagewerken zeigt, wurzelt der Begriff im Buddhismus, einer Religion, die in Indien entstand. In den zweisprachigen Wörterbüchern wird der *maō* im allgemeinen mit Teufel oder Satan übersetzt.

*NELSON:*

魔王 *maō* the devil

*Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary:*

魔王 *maō* n ((L)) [literarisch] Satan; the Devil; the Prince of Darkness [Evil]

Unser Satan jedoch, der westliche, bezeichnet einen ganz bestimmten Teufel, der aus Judaismus, Islam und Christentum stammt, alles Religionen, die ihren Ursprung in

Vorderasien haben. *Satan* und *maō* können also gar nicht miteinander verwandt sein. Die Wörterbücher kreierten eine willkürliche Vereinbarung, die sich auf an der Oberfläche ähnliche Eigenschaften dieser beiden Figuren stützt, ohne daß diese durch gemeinsamen Ursprung oder geistige Verwandtschaft begründet wären.

Die Verführung zur Sünde, *das* Wesensmerkmal des christlichen Satans, ist eine Rolle, die japanischen Teufeln nicht obliegt, auch wenn dem *maō* manchmal entfernt ähnliche Rollen aufgebürdet werden. In einer Einführung in den japanischen Buddhismus, *Nihon no hotoke* 「日本の仏」, zeigt ihn HAYAMI TASUKU (速水侑) in einer graphischen Darstellung von zwei sich umarmenden Menschen mit Elefantenkopf. Ohne sich in Details der (japanisch-) buddhistischen Lehre zu verlieren, muß man zur Erklärung etwas ausholen, denn dabei handelt es sich um die Gottheit *Kangiten* (歓喜天), eine ursprünglich hinduistische Sagenfigur, im Westen in phonetischer Umschrift der verschiedenen Ausgangssprachen mit *Vinayaka*, *Ganapati*, *Ganesha* usw. benannt: <sup>273</sup>

Die indischen Darstellungen zeigen den *Ganesha* meist als sitzende Einzelfigur mit Elefantenkopf. In Japan sind es häufig sich umarmende Paare, daneben gibt es auch vielköpfige, vielarmige, oder elefanten- und wildschweinköpfige, sich umarmende Gottespaare. Die Darstellungen als Paar bestehen aus Mann und Frau in zwei Körpern mit Elefantenkopf in einer Pose, bei der sie gegenseitig das Kinn auf die rechte Schulter des anderen legen. Die männliche Figur zeigt den Vorfahren des *Kangiten*, den unheilanrichtenden *maō* {*Vinayaka*}, die weibliche Figur stellt eine Variation der *Jūichimen kan on* [*Guanyin* in der deutschen Fassung] dar, die die sexuellen Gelüste des *maō* befriedigt, der so in den buddhistischen Weg hineingezogen wird.

HAYAMI, S. 167

Auffällig auch, daß der *maō* zum Beinamen wurde für eine der größten geschichtlichen Figuren Japans, ODA NOBUNAGA (織田信長)! <sup>274</sup> Von dem Religionsforscher FUJIMAKI KAZUHO (藤巻一保, 1952 - ) gibt es eine Reihe von Publikationen über den *maō*. In 「第六天魔王と信長」 zeichnet er den Zusammenhang: NOBUNAGA habe den Namen *maō* bekommen, weil er wie jener, weiland von der Obergottheit *Amaterasu* beauftragt und sozusagen mit höchster Gewalt ausgestattet, den Einfluß des Buddhismus in Japan bekämpfte.

Im Widerspruch dazu und auch zu dem aus den Lexika sprechenden Tenor <sup>275</sup> sehen READER / TANABE den *maō* freundlicher. Sie berichten von der Legende von

*kuramadera* 「鞍馬寺の伝説」; dort schlüpft der *maō* als "guter Geist" in die Rolle eines 16jährigen Jungen.<sup>276</sup>

Though a demon, Maō is a good spirit - an example of how ferocity and warlike powers can be used to subdue evil and thus bring about good. Maō's purpose is to convert devils, protect people, bring peace, and promote righteousness.

Offenbar verfügt dieser Teufel über verschiedene und, wie bei READER / TANABE gesehen, auch über positive Eigenschaften. Zudem hat er verschiedene Gesichter und nimmt verschiedene Gestalten an, das machte HAYAMI deutlich.

In seinem Namen stecken Teufel und Zauber: *ma* (魔). Dieser Zauber ist mit dem in der Zauberflöte *mateki* (魔笛) verwandt, auch im Zauberlehrling ist er enthalten. Er ist schwerer als derjenige, den man mit Taschenspielertricks verbinden würde. Er befähigt seinen Meister zur Verwandlung von Menschen und Dingen - furchteinflößende Konnotationen begleiten ihn. Enthalten ist im *maō* (魔王) auch das Wort für König: *ō* (王). Ohne Rücksicht auf umgebende Faktoren wäre also auf deutsch *Zauberkönig* das entsprechende Wort. Als Bestandteil eines Gedichts liegt ein solcher König, nur undeutlich definiert, aber ausgestattet mit all den beschriebenen Merkmalen, ganz in der Nähe dessen, was man sich unscharf als *Erlkönig* vorstellen muß, der ja ebenfalls undefiniert ist, wenn man sich die Karriere des Wortes als Übersetzungsfehler aus dem Dänischen vergegenwärtigt. *Erlkönig* hat nichts mit Erlenbäumen zu tun und müßte eigentlich *Elfenkönig* heißen.<sup>277</sup> Doch für GOETHEs Gedicht und SCHUBERTs Lied und deren Rezeption ist es offenbar irrelevant, was es genau mit der Figur des *Erlkönigs* auf sich hat. Jedes mit übernatürlichen Kräften versehene Wesen erfüllt den Zweck - der Phantasie wird Spielraum gewährt. Sagt man statt Phantasie hier Assoziationen und Konnotationen, vom Begriff des *maō* provoziert, bzw. ihm innewohnend, dann hat man eines der wichtigsten inhaltlichen Stilmittel japanischer Lyrik benannt - neben der die Form bestimmenden Metrik.<sup>278</sup> Kapitel 8.3.1 nimmt zum Stilmittel Assoziation und Konnotation ausführlich Stellung; hier schon kann man festhalten, daß das Wort *maō* allein schon wegen seines die Assoziationen weckenden Charakters zur *Sprachkunst* des Textes zählt.

Ein durchschnittlicher japanischer Leser stellt sich beim Klang des Wortes oder beim Lesen von 魔王 irgendein irgendwie furchteinflößendes japanisch-buddhistisches Wesen vor, und genau deshalb entpuppt sich der *maō* unvermittelt als eine den *Erlkönig* treffende Entsprechung. Einen Satan assoziieren Japaner mit dem Wort jedenfalls *nicht*. Das, was sie mit ihm assoziieren, kann solange nicht falsch sein, wie es den Charakter spiegelt, den der *Erlkönig* im Originalgedicht zeigt. Dessen phantastischer Aspekt bleibt auch im japanischen Gewand erhalten, denn es ist nicht anzunehmen, das Kind habe den Teufel leibhaftig gesehen.

Damit ist, nebenbei, der Vergleich im Titel dieser Arbeit als unangemessen entlarvt! Eine Gegenüber- oder Gleichstellung des Satans mit dem Erlenkönig kommt weder in Japan noch sonstwo vor. Sie muß sich aber demjenigen so als Möglichkeit nahelegen, der den Wörterbüchern glaubt, die eigenmächtig die Vereinbarung trafen, den *maō* mit Satan zu übersetzen. *Erlkönig* - so lautet die beste Übersetzung von *maō*!

Parallelen zum Fall des *maō*, nicht nur insofern, als säkularisierte buddhistische Vorstellungen Namensgeber waren, finden sich in *Am Brunnen vor dem Tore*, obwohl im *Bodaiju* der Titel nicht als adäquat und ('pragmatisch' gesehen) nicht genau zum Original passend gelten kann. *Bodai* (菩提) in dem Wort *bodaiju* (菩提樹) ist die Transliteration des Wortes *bodhi* aus dem Sanskrit, oft mit Erleuchtung [japanisch mit *satori* (悟り)] übersetzt - und das ist ein buddhistischer Schlüsselbegriff.<sup>279</sup>

Der Buddha [*Shakamuni*] wurde unter einem solchen Baum geboren, er wurde erleuchtet unter einem solchen Baum, und er starb unter einem solchen Baum, der deshalb dem Vernehmen nach *Bodhibaum* genannt wird.

*Haiku saijiki*, S. 588

Mit *ju* (樹) am Wortende - es bedeutet Baum - müßte eigentlich *Erleuchtungsbaum* als Inhaltsangabe über dem *bodaiju* (菩提樹) stehen. Anders als beim deutschen Lindenbaum nehmen die - wenngleich verweltlichten - religiösen Elemente dem Wort *bodaiju* seine Unabhängigkeit: Es ist vorbelastet. Der Baum bekommt, ganz ähnlich wie der ebenso verweltlichte *Christbaum* bei uns, etwas Erhabenes. Ein

*bodaiju* ist keiner, der zufällig neben einem Brunnen vor dem Tore steht, sondern ein besonderer, der ganz bestimmte Vorstellungen weckt.

Als Pflanze gesehen kann der *Christbaum* (zumindest in Deutschland) als Synonym für *Tanne* gelten, während der *bodaiju* der Klasse der *shina no ki* (シナノキ) zugehörig ist. Wie das Wort es andeutet, ist damit ein vor langer Zeit aus China nach Japan eingeführter Baum, und zwar eine Lindenart, gemeint. Sowohl in Deutschland als auch in Japan gibt es mehrere verschiedene Lindenarten, eine Auflistung der lateinisch-botanischen Bezeichnungen würde dem Gesagten aber nichts Erhellendes hinzufügen: Ein *bodaiju* ist ein Lindenbaum, ausgestattet mit buddhistisch motivierten Konnotationen, die ihn zu einem poetischen Bestandteil des neuen Textes machen. Dem Lindenbaum der deutschen Originalversion wohnt diese Eigenschaft nicht inne. Die mit dem *bodaiju* verbundenen Vorstellungen stehen sogar in innerem Widerspruch zu der Atmosphäre des deutschen Originals. Sie enthalten eine Verbindung zum *Nirwana* - einer Art Befreiung von allen irdischen Mühen, womit nicht der Tod gemeint ist, sondern ein bestimmter Seelenzustand im Leben, das eigentliche Ziel buddhistischer Lehren. So wird plötzlich klar, weshalb der japanische Wanderer dort das *Glück* - und eben nicht die doppeldeutige *Ruhe* - findet:

なおも聞ゆる 「ここに幸あり,  
ここに幸あり」

konnt' ich immer noch hören "hier ist das Glück,  
hier ist das Glück"

Der Text wirkt, nachdem man die Konnotationen des *bodaiju* einbezieht, zwar immer noch nicht wie eine 'korrekte' Übersetzung des Originals, doch plötzlich in sich schlüssig: Das Wandern auf der Suche nach der Erleuchtung ist ein sehr vertrauter Gedanke, die vielen kleinen Statuen links und rechts entlang der Wege zu den Tempeln geben Zeugnis davon. Der Übersetzer hatte gar keine Alternative, nachdem die Wahl des Titels auf *bodaiju* gefallen war, konnte der Wanderer in dem Text nur Glück finden! Aus poetischer Sprache besteht der Titel *bodaiju* zweifellos mit seinem buddhistischen Hintergrund sowie der dadurch sich ergebenden Assoziationsmöglichkeiten. *Shina no ki* (シナノキ) wäre die Übersetzung der botanischen Klassifizierung des Lindenbaumes gewesen ohne poetischen Anspruch.

Nach dem *maō* ist dies der zweite Fall, der sich überraschend, doch völlig überzeugend durch die im Wort enthaltenen, verweltlichten religiösen Bestandteile erhellt.



## 8.2 Das Schöne

Schon in ŌKIS 'Definition', oben das Kapitel 8 einleitend vorgestellt, wird in der Betonung ästhetischer Merkmale ein besonderes Verständnis von Kunst sichtbar. Für ihn ist Schönheit *der* konstituierende Faktor poetischer Ausdrucksweise. *Daß* er das meint, und *was* er mit dem Begriff für Vorstellungen verbindet, muß Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Seine Sicht teilen wohl viele, auch viele im Westen, sie ist aber keineswegs per se akzeptiert oder selbstverständlich. Bezeichnenderweise kommt in deutschen Wörterbüchern das *Schöne* in der Sprachkunst zunächst gar nicht vor: <sup>280</sup>

**Poetik**

(...) *Lehre von der Poesie*

**Poesie**

(...) *Dichtkunst; <ie.S.> Dichtung in Versen, in gebundener Rede; Ggs. Prosa <fig.> Stimmungsgehalt, Zauber (...)*

**Dichtkunst**

(...) *künstler. Schaffen mit sprachl. Mitteln; die Gesamtheit aller Dichtungen; <i.e.S.> Poesie*

**Dichtung**

(...) *Werk eines Dichters, Sprachkunstwerk (...)*

**dichten**

(...) *ersinnen, verfassen, ausdenken, (Gedicht, Roman) (...)*

*Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Surugadai Shuppan-sha, Tōkyō 1992*

「ヴァーリヒ現代独辞典」 駿河台出版社

Ohne Zweifel verbindet man auch in Deutschland die Kunst oft mit Schönerem - nur nicht in erster Linie, das zeigen die lexikalischen Eintragungen. Aufmerksam geworden, sucht man in den übrigen Kapiteln nach weiteren Zeugnissen für die japanische Sichtweise, und findet, daß sie sich wie ein roter Faden durch Musik und Text zieht!

Die folgenden, zum Teil gekürzten Zitate sind nur ein unvollständiger Querschnitt durch die Fülle von Zeugnissen, in denen der gemeinsame Nenner des Schönen durchscheint. [Hervorhebungen in der folgenden Zitatenreihe von KHI.]

KOBORI erwähnt den Schönheitsfaktor mehrfach:

(...) und von der **ästhetischen Einstellung**, in der SAIGYO sang: "Ich bitte darum, unter den Blumen des Frühlings, in einer Vollmondnacht im Februar zu sterben", waren sie auch weit entfernt (...)

(...) das Weltliche verlassen um Mönch zu werden und gleichzeitig sämtliche Sünden zu löschen, solch **ästhetischer Optimismus** macht die Vorstellung von Leben und Tod einfach stumpf.

(...) die Kampf- und Racheszenen des *nō* zeigen, eben aufgrund der Tatsache, daß sie **eine Repräsentation der Schönheit der Kunst** ist, etwas, was in einem Beobachter wohl ein mit nichts vergleichbares Erzittern hervorrufen kann.

KOBORI S. 35 - 36 / 39 - 40 (siehe Kapitel 5)

Auch KIKKAWA nennt die *Ästhetik* oder die *Schönheit* als Faktor beim Namen:

Dieses *wa* jedoch ist das *wa* in *wagō* [Harmonie, Einheit]. Das *wa* in *chōwa*. [Harmonie, Übereinstimmung]. Damit wird die Einheit unter Menschen ausgedrückt, aber gleichzeitig auch die Harmonie der Töne, es ist also ein Wort, das gleichzeitig ein logisches Konzept und ein **ästhetisches Prinzip** ausdrückt.

KIKKAWA, S. 38 (siehe Kapitel 7)

Wie die Betrachtung oben zeigt, sind Japaner von der Psyche des *wa* durchdrungen und haben sich deshalb an einem **Schönheitsprinzip**, das auf Kontrast baut, nie erfreut.

KIKKAWA, S. 52 (siehe Kapitel 7)

Auditive **Schönheit** war nur innerhalb eines Rahmens anerkannt, in dem vorausgesetzt war, daß die visuelle **Schönheit** nicht verlorengeht.

KIKKAWA, S. 82 (siehe Kapitel 7)

KOBAYASHI spricht von *Grazie* oder *Eleganz*. Das sind rein ästhetische Gesichtspunkte:

Das Charakteristische an den überlieferten Lieder unseres Landes ist, daß sie alle statisch und **graziös** sind. Das Statische findet man auch in den überlieferten Liedern aller Länder, aber mir kommt es so vor, als ob die **Grazie** ausschließlich in den überlieferten Liedern unseres Landes erscheine.

KOBAYASHI, S. 205 (siehe Kapitel 7)

*Schönheit* ist auch für KISHIBE das entscheidende Moment im Hintergrund:

(...) **an aesthetical idea** consisting of four variants...

KISHIBE, S. 15 (siehe Kapitel 7)

(...) the most basic idea of musical **aesthetics** is of course the **idea of beauty**, which, needless to say, has been in the heart of the Japanese throughout history.

KISHIBE, S. 15 (siehe Kapitel 7)

The well controlled harmonic structure of modern western music may be understood as a triumph of science and logic, while the **delicate melodic structure** of Japanese music, decorated by **delicate colours** of sound and microtones, can be regarded as a triumph of nature and human sensitivity.

KISHIBE, S. 17 (siehe Kapitel 7)

Bei ARAI verrät die gesamte überschwengliche Wortwahl ein Schönheitsideal:

Der deutsche Sommer erregt, im Vergleich zu Frühling, Herbst und Winter, der Dichter Phantasie kaum. Der japanische Sommer ist die Jahreszeit, unter dem gleißenden Licht der Sonne die von leichtbewegtem Jungsein überquellende gesunde **Schönheit** zu preisen, der Jugend zu huldigen. Darin ist eine Vitalität enthalten, die man aber nicht unbedingt poetisch nennen kann. (...)

ARAI, S. 21 (siehe Kapitel 5)

UEMURAS Standpunkt könnte auch von deutschen Musiklehrern vertreten werden:

Wenn die Worte mit ihren Vokalen und Konsonanten nicht klar und sauber getrennt, wenn besonders die Konsonanten nicht **schön** erklingen, wird kein Lied daraus.

UEMURA, S. 9 (siehe Kapitel 8.5)

OSADA GYŌJI:

Dieses einfache Lied von HIROTA (...) ist wirklich **schön** und bringt in Dir gehalten eine ruhige Volksliedstimmung zum Ausdruck.

OSADA, S. 100 (siehe Kapitel 7)

Was DOI TAKEO anführt, enthält zwar auch inhaltliche Gesichtspunkte, der Tenor ist aber ästhetischer Art, obschon er den Begriff vermeidet und weder die Gründe für das gute Gefühl bei BASHŌ, noch die Gründe für das Unbehagen, über das berichtet wird, benennt:

Wenn man das Gedicht liest, wird eine **tiefe Empfindung** ausgelöst, gerade so, als ob man z. B. einen Vers von BASHŌ läse. (...) Man kann sagen, zwischen den beiden bestehe fast eine **Disharmonie** (...) und das löst bei uns ein schwer zu beschreibendes **Unbehagen** aus (...).

DOI TAKEO, "Amae" zakkō, S. 93 (siehe Kapitel 6)

Selbst TAKI RENTARŌ spricht von *Attraktivität* (妙味) , die verlorengehe:

(...) indem einfach die Zahl der Wörter passend gemacht wurde, was dazu führt, daß bei vielen die **Attraktivität** des Originals verlorengeht.

EBISAWA, S. 149 (siehe Kapitel 8.5)

Die folgende Bezugnahme auf YAMADA KŌSAKU zeigt ästhetische Bestandteile in dessen Sichtweise:

YAMADA KŌSAKU hat es klar ausgesprochen: "Doch im Autograph findet sich so ein **aufdringlicher westlicher Geschmack [Geruch]**, darum habe ich an einer Stelle etwas eingegriffen, auch wenn ich meinem Vorgänger damit etwas zu nahegetreten sein sollte." Dabei handelt es sich ganz offensichtlich um die Streichung des Kreuzes vor dem 'e'.

EBISAWA, S. 215 (siehe Kapitel 8.5)

Um in Japan gesungen zu werden, müssen die Texte also offenbar weder gut, noch anspruchsvoll noch künstlerisch wertvoll sein - das sind kaum anzutreffende Kriterien - schön müssen sie sein, sogar die nicht-verstandenen! Für das musikalische Drama in *Freude schöner Götterfunken* etwa - nimmt man die Zahl der Aufführungen zum Maßstab - sind Japans Hörer vielleicht noch empfänglicher als die deutschen. *Yorokobi* (喜び) , Freude, so der Titel, kündigt von Angenehmem. Daß in dem Lied philosophische Gedanken enthalten sind, ist den japanischen Rezipienten wohl - wenn auch nur vage - bewußt. Solche Details indes gelten angesichts der musikalischen Anziehungskraft dieses Stückes sogar Experten<sup>281</sup> als vernachlässigbar. Das Wissen, im Grunde über die positive, schöne Sache Freude zu singen, genügt augenscheinlich.

Die Rezipienten wissen dank des Musikunterrichts an den Schulen, und seit er darin ein Bestandteil ist, auch, wovon der *Erbkönig* handelt. Sein Titel läßt es jedoch ahnen: So ein *maō* verspricht nichts Schönes. *Tot* lautet sein letztes Wort. Wohl deshalb ist das Stück außerhalb der Schule in keinem allgemeinen Gesangbuch enthalten. *Maō* 「魔王」 ist kein Gesangsstück für die Allgemeinheit, es ist ein literarisches Drama. SCHUBERTS großartige Musik hat den *Erbkönig* zwar in die Schulbücher gebracht, aber es ist nach meinen Recherchen sein Inhalt, an den sich die Schüler erinnern, nicht die Musik. Mit ihrem Schwierigkeitsgrad sorgt sie

ohnehin dafür, das die Zahl derer, die sie singen könnten, klein bleibt, und mit einem Text, der 'nicht schön' ist, stützt sie die Tendenz.

Daß auf diese Weise ein beträchtlicher Teil der von japanischen Autoren thematisierten Inhalte von ästhetischen Gesichtspunkten überlagert ist, ändert nicht die in dieser Arbeit vorher gemachten Aussagen. Weshalb man nicht über Personen, nicht von der Liebe, nichts Argumentatives etc. singt, daß die Texte unkritisch sind und ihr Tenor passiv usw. - alle diese Gründe, seien sie inner- oder außersprachlicher, psychologischer, sozialer oder wieder anderer Natur, gelten wie dargelegt. Was hier jedoch sichtbar wurde, ist, daß sie die Einhaltung ihrer Bedingungen offenbar weniger direkt, etwa durch Verbote oder Tabus, mittels der Grammatik oder anderer klar erkennbarer Methoden und Faktoren einfordern. Vielmehr formen oder beeinflussen sie, manchmal auch mit zweifelhaften Begründungen ("Volkscharakter, Volksgeist"),<sup>282</sup> das ästhetische Bewußtsein und verschaffen sich über diesen Umweg Gehör. Statt: Wird es gesungen? kann man ebenso gut fragen: Wird es als schön empfunden? Das Gesungen-Werden oder nicht folgt dann von selbst. Ein Trinklied wie das folgende, auch in Deutschland ohne Kunstanspruch auftretende, aber durchaus populäre:

Quelle:	<i>Aishōmeika</i> 「愛唱名歌」 S. 257
Deutscher Text:	unbekannt
Japanischer Text:	YAMAMOTO GAKUJI (山本学治)
Musik:	Volkweise

		<i>Inhaltsangabe</i>
So leben wir, so leben wir	明るく楽しい	Erfreulich und vergnüglich
So leb'n wir alle Tage	山の一日	ein Tag in den Bergen,
in der allerschönsten	朝日と一緒に	zusammen mit der
		Morgensonne
Saufkompagnie!	歩き出し	loszuwandern.
Des Morgens bei dem Brantwein	あの山この谷	Jenen Berg, dieses Tal
des Mittags bei dem Bier	よじ登り	und anderes besteigen
Des Abends bei dem Mägdelein	夜はみんな	und abends zusammen
im Schlafquartier	歌おうよ。	singen.

mag darum sehr wohl einer in der Verletzung des ästhetischen Gefühls begründeten Weigerung seine rechts eingetragene Neudichtung im Japanischen verdanken.

Je weiter die deutschen Texte den japanischen Vorstellungen des Angenehmen, Schönen entsprechen, desto eher werden sie auf japanisch gesungen und desto näher sind diese japanischen Versionen dann am Original. "Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin ..." entspricht offenbar den Vorstellungen, auch *Am Brunnen vor dem Tore ...*. Andererseits: Verkapptes Wehklagen wie in *Ich grolle nicht* - so singen SCHUMANN und HEINE sinngemäß in einem willkürlich gewählten Gegenbeispiel - scheitert vermutlich nicht am Inhalt, sondern an dessen ästhetischem Gehalt. Es spricht die Gefühle aus, etwas verschlüsselt, aber laut und deutlich hörbar: "Auch wenn du mich verlassen hast und einen anderen Mann heiratest ..." usw. Der kurze Satz enthält Erklärung, Anklage, Rechtfertigung, Ursache, die Folgerungen - alles. Selbst wenn dagegen im Prinzip keine Einwände bestünden - über Derartiges spricht man nicht in Japan. Es auch noch zu besingen in einem Lied der betrachteten Periode und im betrachteten Genre in einem (auch einem deutschen) Lied in japanischer Sprache ist allein aus ästhetischen Gründen schwer vorstellbar. Wie die vorangegangenen Kapitel mit ihrer Betrachtung aus mehreren Richtungen schon feststellten: Das, was für angenehm und schön und damit verwandt gehalten wird, besteht in Japans (Lied-) Welt nie aus Argumenten, logischen oder kausalen Zusammenhängen.<sup>283</sup> Alle Zwischenergebnisse weisen darauf hin: Im Namen der Schönheit ist dem gesungenen japanischen Text keine Rolle erlaubt außer der harmlosen und unkritischen Naturbeschreibung und der Darstellung sentimentaler Gefühle (die traurig sein dürfen, aber nicht defätistisch). Importierte deutsche Lieder unterliegen diesen Einschränkungen genauso wie die einheimischen.

Was deutsche Ansprüche erfüllt, muß schon aus dem Grund zwangsläufig mit dem japanischen Schönheitsgefühl in Konflikt geraten,<sup>284</sup> geht doch die Erwartung des deutschen Publikums an seine Lieder weit über den Bereich bildermalender Texte hinaus. Auch deutsche Lieder besingen die Natur und stellen subjektive Gefühle dar. Darüberhinaus aber wollen sie (und manchen Theorien zufolge sogar ihr Musikeil) argumentieren, recht haben, belehren, aufrütteln, Kritik üben, Schlüsse ziehen, Probleme benennen, moralisieren, tiefgründige Botschaften verkünden und auf andere Weise die nur-schöne Darstellung überschreiten. Damit liegen große Teile von ihnen außerhalb eines in Japan als ästhetisch empfundenen Rahmens.

Solche Texte werden in Japan entweder ignoriert, d.h. gar nicht oder nur auf deutsch gesungen, oder sie werden 'schön' gemacht, indem der Übersetzer die betreffenden Stellen tilgt oder ändert. Gesungene Musik unterliegt also einer Qualifizierung durch ein Publikum, das sich an spezifisch japanischen Schönheitsnormen orientiert. Lieder reflektieren diese Normen in komprimierter, destillierter Form, und selbst wenn der Normen Wesen ursprünglich anders begründet gewesen sein mag, jetzt ist es im weitesten Sinn ästhetischer Natur, von einer Ästhetik anderen Charakters oder anderer Dimension als der des Westens. Darin besteht die alles andere dominierende Erkenntnis dieses Kapitels.

Ein Gefühl des anderen Charakters oder der anderen Dimension des Schönheitsgefühls bekommt man bei der Lektüre der von demselben Autor, ŌKI ATSUO, verfaßten Werke, in denen er seine Vorstellung von Schönheit ja vermutlich umgesetzt hat. Der Titel des ersten Stücks aus seiner Anthologie *Tansaishō* 「淡彩抄」, es wurde bereits vorgestellt, lautet *Awa* 「泡」 [Schaum].

	<i>Inhaltsangabe</i>
シトロンの泡の消ゆるを	Durch das Schwinden des Schaums der Limonade
透し見てきみさりげなし	hindurch blickend bist du entspannt
秋の日のこひの淡けさ	Das Seichte meiner Liebe wie die eines Herbsttages
すずかけの落葉しきりに	Laub einer Platane fällt so nach und nach

In Kapitel 5.1 wurde gefragt, ob man in dem Text das Konzept *Liebe* erkenne. Hier nun kann man fragen: Bemerkt man poetische Elemente (außer dem 5-7-Metrum)? Die Schönheit, von der derselbe Autor geredet hatte? (Wortwahl und Stil sind durch die Inhaltsangabe durchaus adäquat repräsentiert.)

### 8.3 Funktionale Stilmittel

Der Dichter YAMAMOTO TARŌ (山本太郎) hat zur Problematik der Definition von Poesie Gedanken beige-steuert, die überzeugen. Sein Wort hat Gewicht, er war Vorsitzender des japanischen Zweigs der Schriftstellervereinigung PEN. *Shi no sahō (sakuho)* 「詩の作法」 [das Wesen (die Herstellungsweise) der Gedichte]<sup>285</sup> heißt eine seiner Veröffentlichungen, die, wie er im Nachwort [!] erklärt, aber nicht von *poetics* (詩学) handle. Es sei nur ein Buch für Anfänger, die lernen wollten, Gedichte zu schreiben. In Wahrheit ist es ein äußerst informatives Werk; manche seiner Hinweise für Anfänger haben sehr wohl den Charakter von Definitionen.

#### *Ablenkung im Herzen*

Nicht eine, die argumentiert, nur eine Sprache, die male, sei schön und habe Qualität, so wurde im Verlauf dieser Untersuchung wiederholt festgehalten. Mit *Bildermalen* oder *Beschreibung* oder *Darstellung* war dabei der Unterschied zu *Argumentation*, *Logik*, *Kausalität* usw. gemeint. YAMAMOTO zeigt aber an einfachen Beispielen, daß diese vereinfachende Erklärung einer näheren Prüfung nicht standhält. Auch er plädiert keineswegs für eine mehr argumentative Rede, macht jedoch innerhalb des Begriffrahmens *Beschreibung* eine feine Unterscheidung:<sup>286</sup>

Von der Beschreibung hin zum Ausdruck

Einfach ausgedrückt, besteht die Beschreibungskraft in der Fähigkeit, mit den Augen Wahrgenommenes präzise zu malen. Natürlich nicht auf die Augen beschränkt, auch was mit den Ohren gehört, mit der Nase gerochen, auch die Aufgabe, die Sensation der mit der Haut berührten Außenwelt in Worte zu kleiden, all das kann als Beschreibungskraft bezeichnet werden.

Ausdruckskraft besteht in der Fähigkeit, mit den Augen nicht wahrnehmbare Dinge (Wissen) ohne Anlehnung an die "Wortbedeutungen" faßbar zu machen. Die von den fünf Sinnen der Menschen gesammelten Eindrücke sind ja weiß Gott vielfältig. Um allgemeine Eindrücke wie "schön / häßlich" in Worte zu kleiden, ist Beschreibungskraft notwendig, doch auf der Stufe, wo die Eindrücke einfach mit Worten verbunden sind, hat man vielleicht einen Aufsatz geschafft, ein Gedicht ist aber noch nicht geboren. Eindrücke üben in jedem Fall auf die Gefühle der Menschen einen Reiz aus.

Wenn man Gefühle ausdrückt wie "schön und daher *vergnüglich*" oder "häßlich, daher *mag ich es nicht*", dann ist die Beschreibungskraft hilfreich, aber Worte wie *vergnüglich* oder *ich mag es nicht* sind erst die Erklärung der Gefühle, sie schaffen es in dem Zustand noch nicht, *Element* eines Gedichts zu sein. Auf einer Ebene von "schön, daher *vergänglich*"



oder "häßlich, daher *geliebt*" entsteht zwischen dem Eindruck von außen und dem Gefühl, gewoben von dem diesen Eindruck aufnehmenden Herzen, eine Ablenkung, wie auch immer sacht: *Schön / häßlich* hören auf, der Beschreibung Hauptziel zu bilden. Das heißt, die Beschreibung der Eindrücke *schön / häßlich* wird zweitrangig, die Ablenkung im Herzen des *schön / häßlich* empfindenden Menschen selbst bildet jetzt das Thema.

YAMAMOTO, S. 107/108

Kann man besser formulieren, was ein Gedicht von einem Aufsatz unterscheidet? *Schön* mit *vergänglich* in Verbindung zu bringen oder *häßlich* mit *geliebt* ist nicht naheliegend oder üblich. In der Ablenkung auf die Diskrepanz liege das Poetische daran.

Das ist *nicht* das, was JAKOBSON postulierte. Dieser hat zwar nicht versucht, die Sprachkunst (die Poesie) oder die Lyrik zu definieren, aber er hat mit der *poetischen Funktion* ein Werkzeug angeboten, mit dem man poetische Sprache isolieren könne, und zwar indem man die anderen (bei ihm fünf) Funktionen zuerst identifiziere (siehe Kapitel 3). Seine Hilfe wurde auch in dieser Arbeit bemüht, wo immer der Ansatz als zuständig gelten konnte.<sup>287</sup> Für JAKOBSON ist Poetik [die Lehre von der Poesie] ein Begriff, der sich um die Frage dreht "What makes a verbal message a work of Art?" Das Problem sei komplex, da sich kunstvolle Sprache nicht nur in Gedichten, sondern auch außerhalb, etwa in der Alltagssprache, finde. Auch die restlichen Sprachfunktionen könnten sich in den Dienst der Poesie stellen, so sei z. B. die Lyrik mit ihrer Orientierung auf die 1. Person eng verbunden mit der *emotiven Funktion* (was ja die Tabelle 13, *Emotiver Sprachgebrauch*, in Kapitel 4.2.4 auch bestätigt). Das Prinzip seiner Theorie lautet, daß immer dann, wenn das Ziel des Redens die Sprache selbst sei, man es mit poetischer Redeweise zu tun habe.<sup>288</sup>

The set (*Einstellung*) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.

JAKOBSON in: *Style in Language*, S 356 f.

Wenn also dem Übersetzer ŌKI zum Beispiel für "manch gülden Gewand" im *Erlkönig* ein *kimono* als geeignete Entsprechung vorschwebt, er das Wort, das es ja gibt (着物), aber nicht verwendet, sondern eines aus der Kindersprache wählt: *obebe* (おべべ)

きれいなおべべがたとある

es gibt viele schöne Kimonos.

dann hat er vielleicht im Sinne YAMAMOTOS auch eine Ablenkung erzielt, indem er den Gedanken *Kind, kindlich* betonte, ohne ihn auszusprechen. Gleichzeitig zielt dieser Teil seiner Rede aber auch auf die Sprache um ihrer selbst willen und erfüllt somit auch die JAKOBSONSche poetische Funktion. Diese erstreckt sich aber, so, wie sie definiert ist, nur auf die *Form*, womit, wie YAMAMOTOS Ausführungen zeigen, nicht das gesamte Wesen der Poetik erfaßt ist, vor allem nicht derjenigen Japans. Was dort - nach YAMAMOTO - die Texte zur Kunst werden läßt, ist *Inhalt* und besteht aus mehr und ganz anderem als dem, was mit dem Diktum "focus on the message for its own sake" umschrieben ist. Wiederholt betont er, Gedichte hätten nicht die Aufgabe, Gefühle zu erklären, sondern das, was im Gemüt (心 *Herzen*) der Menschen ausgelöst wird, *indirekt* sichtbar zu machen:

(...) mit den Augen nicht wahrnehmbare Dinge (Wissen) ohne Anlehnung an "Wortbedeutungen" faßbar zu machen.

Was er beschreibt, ist in Wirklichkeit ein elementares poetisches Gewürz, das, von vielen guten Schriftstellern der Welt sparsam eingestreut, jeder Art von Literatur, nicht nur der Poesie, Geschmack verleiht. Es ist unabhängig und unberührt von der JAKOBSONSchen Definition "focus on the message for its own sake", die also nicht die ganze Antwort auf seine eigene Frage "What makes a verbal message a work of Art?" gibt. Begriffe wie *Assoziation* oder *Konnotation* liegen in der Nähe und werden im Anschluß diskutiert - sie sind aber nicht, was YAMAMOTO meint. Ein Beispiel seiner "Ablenkung im Herzen" findet sich möglicherweise in der (deutschen, nicht aber der japanischen!) *Forelle*:

und ich mit regem Blute sah die Betrog'ne an.

In der Verbindung von *Fisch* und *Betrug* ist der genannte Effekt der *Ablenkung* enthalten. Ein *Betrug* setzt ein Hintergehen eines anderen, falsche Angaben oder gebrochene Versprechen voraus, kein typischer Hintergrund für den Vorgang des Angelns und fremdklingend, wenn es in bezug auf Fische verwendet wird. Der Satz zielt offenbar auf "Ablenkung im Herzen", während die japanische Version in

惨しとわれは 憤れど      Das war grausam und ich war zornig.

gewisser Weise bei der nüchternen "Erklärung der Gefühle" stehenzubleiben scheint

und damit weniger poetischen Gehalt im Sinne YAMAMOTOS aufweist.

Auch der japanische Text des *Heidenrösleins* entspricht nicht seinen Vorgaben.

折られてあわれ、                      Gepflückt ist die **arme** [Blume],

Hier kommt in der japanischen Version durch das あわれ [arm, bemitleidenswert] ein Element hinzu, das ja nicht das Röslein näher kennzeichnet, obwohl es sich grammatisch auf dieses bezieht, sondern die Gefühlsregung des Beobachters wiedergibt, damit vielleicht auch solche beim Rezipienten anregt, aber auf unpoetische Weise: direkt, *nicht* indirekt, denn natürlich ist eine Blume 'bemitleidenswert', wenn sie gebrochen wird ...

Eher noch findet sich wenigstens eine Spur von *Ablenkung* in der zwar vom Original weit entfernten, aber eben doch Gefühle indirekt auslösenden Wendung zum Schluß:

清らの色香、                      die reine Schönheit  
永久にあせぬ。                      ist in Ewigkeit verblaßt.

wo spürbar wird, wie in "dem diesen Eindruck aufnehmenden Herzen" eine "Verschiebung" stattfindet, denn das Blumenpflücken dient im allgemeinen der Erbauung, darin einen Verlust "in Ewigkeit" zu sehen ist eher ungewöhnlich.

In diesem Licht betrachtet, lassen sich mit gutem Willen einige der in den japanischen Texten enthaltenen Abweichungen vom Original als auf die Seele oder das Herz des Hörers zielende Wendungen und damit durchaus als poetische Elemente deuten. So ist es wohl doch keine Übersetzerwillkür, wenn am Anfang des japanischen *Erlkönigs* der Vater und der Sohn ungenannt bleiben:

風の夜に 馬を駆り                      In stürmischer Nacht, zu Pferde  
駆けりゆく 者あり                      ritt jemand.  
腕に童 怯ゆるを                      Im Arm hielt er einen ängstlichen Knaben  
しっかとばかり 抱けり                      richtig fest.

"In stürmischer Nacht" beschreibt die Szene womöglich mit etwas mehr Körpernähe als das "Durch Nacht und Wind" des Originals: Es macht den Hörer frieren. Auch läßt "jemand" die Phantasie einen Moment lang schweifen, bevor der "Vater" in der nächsten Strophe 'entlarvt' wird.

Vielleicht gehören auch gewisse Verschiebungen in der *Lorelei* zu diesen, eine "Ablenkung im Herzen" auslösenden Bestandteilen:

梳きつつ口吟ぶ	kämmend.
歌の声の、	Die göttliche (Zauber) Kraft
神怪き魔力に	der singenden Stimme
魂もまよう。	verführt meine Seele.

Seine "Seele" von einer "göttlichen Zauberkraft der singenden Stimme verführt" zu glauben ist jedenfalls von anderer suggestiver Qualität, als ein Lied zu hören, das eine "wundersame, gewaltige Melodei" hat.

Das Glück, das der Wanderer am japanischen Brunnen vor dem Tore findet, hat sich in Kapitel 8.1 ja überraschend leicht klären lassen. Was denselben Übersetzer veranlaßte, aus dem *Gesellen* einen "*lieben Gefährten*" (eine ganz andere Tonlage) zu machen, hat weniger mit der von YAMAMOTO ins Spiel gebrachten "Ablenkung im Herzen" zu tun - die Wortwahl ist fast erzwungen von der Beziehung der Zweige dieses besonderen Baumes zu dem Wanderer. Er ist ja auf dem Weg der Erleuchtung, die Zweige sind ihm nahe, nicht nur physikalisch.

「来よ愛し侶　ここに幸あり ここに幸あり。」	"Komm, <b>lieber Gefährte</b> , hier ist das Glück, hier ist das Glück."
---------------------------	---

In der deutschen Ausdrucksweise könnte eher eine 'poetische Verschiebung' der im *Lindenbaum* enthaltenen Konnotationen gesehen werden. *Geselle*, anders als "*lieber Gefährte*", klingt etwas kalt, fast befehlsmäßig, was durchaus der in Wirklichkeit wohl gemeinten *Ruhe* entspricht.

### 8.3.1 Assoziation und Konnotation

Wer *Auf Flügeln des Gesanges* sagt, meint mit *Liedern*, er bedient sich nur einer besonderen Wortwahl (und daher, nach JAKOBSON, der poetischen Sprachfunktion). Er deutet nichts an, sondern sagt, was er *meint*, mit poetischen Worten. Dasselbe gilt für das oben bereits zitierte *きれいなおべべがたとある*: *es gibt viele schöne Kimonos* aus dem *Erlkönig Maō*. Der Sprecher meint *kimono*, verwendet aber ein weniger übliches Wort: *obebe*, das inhaltlich dasselbe bedeutet.<sup>289</sup> Wer

indessen

” 夜の女神は君をいざなう: *die Göttin der Nacht lädt dich ein*“

sagt, wie es die Schulbuchversion des japanischen *Auf Flügeln des Gesanges* gleich mehrfach tut, läßt offen, was er meint, denn die "Königin der Nacht" ist eine Figur der griechischen Mythologie und somit der Phantasie<sup>290</sup> - er lädt die Rezipienten ein, sie mit ihren eigenen Vorstellungen zu assoziieren. Ähnlich verfährt, wer *semi* (蟬, Zikade) bzw. *Rose* sagt und damit *Einsamkeit* (MITA) bzw. *Liebe* meint. Auch er bedient sich des Werkzeugs der Assoziation oder Konnotation, wobei er allerdings voraussetzt, daß ein Rezipient die versteckt enthaltene Zusatzbedeutung kennt.

Assoziation oder Konnotation können neben dem Metrum als stilistisches Hauptmerkmal japanischer Lyrik bezeichnet werden. Ihre Aufgabe und Leistung besteht aber eben nicht in der formalen Gestaltung wie das JAKOBSONSche Zielen der Sprache auf sich selbst, sondern darin, das Gemüt des Rezipienten zu bewegen. Natürlich werden die Worte dabei mit großer Sorgfalt gewählt, aber ohne in erster Linie den Blick auf sich selbst gerichtet zu haben, nicht "toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake". Ihr Klang und ihr Schriftbild mögen wichtig sein, doch dienen sie vor allem anderen dem Zweck, Vorstellungen und damit verbundene Emotionen zu wecken. Diese liegen außerhalb der lexikalischen Bedeutung der dafür verwendeten Worte.

In Kapitel 6.1 wurde schon auf den allgemeinen Sprachgebrauch verwiesen - er fordert dasselbe wie die Bedingungen der Kunst: Es wäre billig, *Einsamkeit* zu sagen, wenn man *Einsamkeit* meint, und *Liebe*, wenn man *Liebe* meint:<sup>291</sup>

(...) Die Wörter der Belle Époque, die die Wirklichkeit optimistisch bejahten, können heute alle keine Substanz mehr haben. Zum Beispiel Termini wie *Gott*, *Ewigkeit* und *Liebe*, oder zum Beispiel was die Minister dieses Landes ständig im Munde führen "*wir werden das schon angemessen handhaben*" usw. - welch durchsichtige Lügen derartiger Jargon darstellt, braucht nicht erneut betont zu werden. (...)

Es gibt für uns noch die Möglichkeit, einer Geliebten ein Liebeslied darzubringen. Solange man jedoch die Tatsache nicht bemerkt, daß durch die bloße Verwendung des Wortes "Liebe" sich der Inhalt der Liebe nicht mitteilt, wird das Gedicht es nicht schaffen, über alltägliches Gemurmel hinauszugehen.

ŌOKA MAKOTO <sup>292</sup> hat das so ausgedrückt: "Ein Künstler muß, um der Bedeutung dessen, was ihm das Nächste ist, nahezukommen, zum am weitesten entfernten Gegenpol gehen. Um dem einen Wort *Liebe* nahezukommen, muß er die unermessliche Strömung des Herzschlags, den Wald der Metaphern und Allegorien durchqueren."

YAMAMOTO, S. 98 / 99

Spätestens an dieser Stelle wird auch ein skeptischer Leser der hier ausgebreiteten Gedanken zur Kunst nicht mehr widersprechen können: In Japan gelten andere Maßstäbe. Wie könnte man den Unterschied zur westlichen Stilistik und zu den (manifesten) Vorstellungen von Schönheit westlicher Prägung deutlicher ausdrücken? *Gott, Ewigkeit, Liebe*: alles Lügen, durchsichtige! YAMAMOTO und ŌOKA sind sich einig, man kann den Inhalt des Gedankens *Liebe* poetisch nicht dadurch übermitteln, daß man das Wort ausspricht. "Alltägliches Gemurmel", alles! Wenn GOETHE das gehört hätte. Gleich siebenmal in einem einzigen kurzen Gedicht tut er, was YAMAMOTO und ŌOKA ausdrücklich 'verbieten': <sup>293</sup>

Woher sind wir geboren?  
     Aus Lieb'.  
 Wie wären wir verloren?  
     Ohn Lieb'.  
 Was hilft uns überwinden?  
     Die Lieb'.  
 Kann man auch Liebe finden?  
     Durch Lieb'.  
 Was läßt nicht lange weinen?  
     Die Lieb'.  
 Was soll uns stets vereinen?  
     Die Lieb'.

Zur Erinnerung: 19mal taucht die *Liebe* in den deutschen Originaltexten des *Untersuchungsmaterials* auf und keinmal in den japanischen. Auch hier sei daran erinnert: Was als Erklärung in Kapitel 6, dort unter dem Stichwort *Hypostasierung*, zu dieser Art des Ausdrucks gesagt wurde, verliert seine Gültigkeit durch die zusätzliche Begründung in diesem Kapitel nicht. "Die Lieb' " ist aus mehreren sich überlagernden Gründen 'inakzeptabel'!

Einschub:

Im betrachteten Kontext ist die *Liebe* ein Gegenstand poetischer Sprache. Indem er sie auf diese Weise verspricht, verleiht GOETHE der *Sicht auf die Liebe* Rationalität (er läßt zumindest keinen Zweifel daran, daß sie mittels Sprache dargestellt werden kann). YAMAMOTO und ŌOKA aber haben offenkundig diese Versprechung der *Liebe* im Visier, und gleichzeitig die Qualifikation des Gedankens *Liebe* als der Kunst zugehörig. Für YAMAMOTO ist die *rationale Sicht* auf einen Gegenstand wie die *Liebe* per se unangemessen. Auf dem Gebiet, in dem sich die *Liebe hier* befindet, dem der

Kunst oder der Schönheit, erheben sich Zweifel bezüglich der Angemessenheit rationaler Sichtweisen (etwa für ŌOKA) erst recht.<sup>294</sup> Damit deutet er an, der Kunstbegriff an sich (mitsamt seinen Stilmitteln Assoziation und Konnotation) beinhalte eine transrationale Komponente, was die japanische Sichtweise unvermittelt in die Nähe derjenigen westlichen Denker rückt, die der Rationalität nur begrenzte Fähigkeiten einräumen (z. B. SCHOPENHAUER oder PASCAL).<sup>295</sup>

Assoziation und Konnotation zählen im Westen nicht zu den eigentlichen Stilmitteln. *Tropen* und *Figuren* etwa heißen die üblichen Favoriten, unter denen dann *Metapher* und *Hexameter*, *Alliteration*, *Hyperbel* usw. zu finden sind, von denen sich einige (z.B. *Metaphern*) einer Art Assoziation im weiteren Sinn bedienen, allerdings ohne den bei japanischen Gedichten damit immer verbundenen Zusatzgedanken, das Gemüt zu berühren. Schon aus dem Grund lassen sich mit diesen, meist dem Griechischen entlehnten Begriffen die stilistischen Elemente japanischer Dichtung nicht angemessen erfassen. Ohnehin kann kein Kategorisierungsversuch prägnant die Lösung der Frage liefern, worin die Seele der typischen japanischen Gedichte bestehe. Sicher ist, daß es zu ihrem Wesen gehört, nur anzudeuten, was immer hinter den Worten gemeint sein mag, und Gefühle zu wecken, selbst dann, wenn sie vordergründig von konkreten Dingen reden, wie das bei den meisten *haiku* der Fall ist. Sie erfüllen somit eine poetische Funktion, die bei JAKOBSON nicht vorgesehen ist. Besonders in der Sprachkunst Japans, aber nicht nur in ihr, darf man wohl jeden Rückgriff auf mit assoziativen Zusatzgedanken versehene Wörter und Phrasen als einer poetischen Funktion im weitesten Sinne dienend betrachten.

### 8.3.2 *Kigo*

Traditionelle japanische Gedichte zeichnen sich u. a. durch den Gebrauch bestimmter, vorgefertigter Ausdrücke aus, den die Jahreszeiten symbolisierenden sogenannten *kigo* (季語), die (in Japan) damit verbundene Gefühle wecken sollen. Wo solche *kigo* in den übersetzten deutschen Kunstliedern gewollt oder ungewollt auftauchen, muß man damit rechnen, daß sie die Texte in dem in ihnen versteckt enthaltenen Sinn färben. Die *kigo* sind kanonisiert, kategorisiert, inhaltlich (Tiere, Pflanzen, Festlichkeiten etc.) und nach den vier Jahreszeiten in den sogenannten *Haiku saijiki* 「俳句歳時記」 zu Tausenden aufgelistet. Der Lindenbaum *bodaiju* selbst zwar

nicht, aber *bodaishi* (菩提子), die Frucht des Lindenbaums, ist z. B. in diesen Lexika als *kigo* für den Herbst enthalten.<sup>296</sup>

***Bodaishi***

Frucht des Lindenbaumes, der häufig in Tempeln und Klöstern gepflanzt wird. Die Steinfrucht ist klein und rund, mit feinen Haaren dicht versehen, Blüte und Frucht sind der Feige ähnlich. Der Buddha [*Shakamuni*] wurde unter einem solchen Baum geboren, er wurde erleuchtet unter einem solchen Baum, und er starb unter einem solchen Baum, der deshalb dem Vernehmen nach *Bodhi*baum genannt wird.

*Haiku saijiki*, S. 588

Die folgende Aufstellung<sup>297</sup> zeigt alle in den japanischen Ausführungen der deutschstämmigen Lieder des *Untersuchungsmaterials* nachweisbaren *kigo*:

<u>季語</u>	<u>Bedeutung</u>	<u>Titel</u>	<u>Jahreszeit</u>
いずみ 泉	Quelle	菩提樹 ( <i>Am Brunnen vor dem Tore</i> )	Sommer
いずみ 泉	Quelle	夜 ( <i>Leise, leise</i> )	Sommer
さぎり 狭霧	dünnere Nebel	魔王 ( <i>Erlkönig</i> )	Herbst
かれは 枯葉	trockenes Laub	魔王 ( <i>Erlkönig</i> )	Winter
か 枯れた柳の幹 みき	verdorrt Weide	魔王 ( <i>Erlkönig</i> )	Winter
つきかげ 月影	Mondlicht	セレナーデ ( <i>Ständchen</i> )	Herbst
ばら 薔薇	Rose	のばら ( <i>Heidenröslein</i> )	Sommer
ます 鱒	Forelle	鱒 ( <i>Forelle</i> )	Frühling
はちす 蓮	Lotosblume	歌の翼 ( <i>Auf Flügeln des Gesanges</i> )	Sommer
ゆり 百合	Lilie	美し夢 ( <i>Wiegenlied</i> )	Sommer
よぎり 夜霧	Abendnebel	夜 ( <i>Leise, leise</i> )	Herbst
わかば 若葉	junge Blätter	夜 ( <i>Leise, leise</i> )	Sommer



Ein aus dem deutschen Text übernommenes *Röslein* mag nicht zwangsläufig als *kigo* wahrgenommen werden, doch hat es das Potential, all die Assoziationen zu wecken, die in ihm und der von ihm symbolisierten Jahreszeit enthalten sind. Damit bringt es Neues, Anderes an poetischer Substanz in den Text ein, gleichzeitig verliert es seinen deutschen Zusatzgedanken *Liebe*. Und wenn es noch einen anders begründeten Widerstand gegen die im deutschen Original des *Heidenröslein* latent enthaltene Menschenbeziehung gibt, so wird dieser durch diese 'Programmierung' des Wortes Rose geradezu gestützt. Auch *maō* oder *bodaiju* führen, obwohl sie nicht als *kigo* gelten, Neues und Anderes mit sich - Konnotationen, die in ihrem Fall begründet sind in der Religion, aus der sie stammen. Die des *maō* entpuppten sich wie gesehen trotzdem als fast identisch mit der deutschen Vorlage, die des *bodaiju* hingegen sind im deutschen Original nicht nur nicht enthalten, sondern stellen quasi deren Gegenteil dar.

Die Konnotationen der *kigo* sind von anderer Qualität. Sie seien keine nur für das *haiku* reservierten Dinge, schreibt die Dichterin KAI MICHIKO (樺未知子) auf dem Umschlag ihres *Kigo no sokochikara* 「季語の底力」 [die latente Kraft der *kigo*]. In den *tanka*, in Romanen, in Süßigkeiten [!], im Teewasser [in der Teezeremonie] usw. überschritten und durchquerten inspirierte *haiku*-Dichter geradezu unbegrenzt die verschiedensten Genres in ihrer Auslegung der Essenz der japanischen Kultur.<sup>298</sup> Diese Gedankengänge alle zu verfolgen reichte hier der Raum nicht, aber schon eines ihrer Beispiele, stellvertretend näher beleuchtet, demonstriert die ganze Fremdheit der in Japan mit Poesie verbundenen Vorstellungen und das Ausmaß der Assoziationsmöglichkeiten. *Kare* (枯れ) ..., z. B. als Vorsilbe, lautet eines der beliebtesten *kigo* überhaupt. Es bedeutet oberflächlich u.a. einfach *Verdorrt*es ... Laub etwa heißt *kareha* (枯葉), verdorrte Blätter. GOETHE legte es dem Übersetzer gewissermaßen in den Mund, als er

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In **dürren Blättern** säuselt der Wind. -  
(...)  
Es scheinen die **alten Weiden** so grau. -

im *Erlkönig* schrieb. Der nahm den Vorschlag, *kare* zu verwenden, gern auf!

なあにあれば	Ach woher, das ist
枯葉のざわめきじゃ	das Rascheln des <b>Laubes</b> .
(...)	(...)
枯れた柳の幹じゃ	der Stamm eines <b>verdorrtten</b> Weidenbaums.

Um die mit *kare* denkbaren Assoziationsmöglichkeiten auch nur ansatzweise demonstrieren zu können, muß man KAI ausführlicher als auf den ersten Blick notwendig erscheinend zu Wort kommen lassen: <sup>299</sup>

***Verdorrttes [Verdorrttheit, Verdorrtsein], von den haiku-Dichtern geliebt***

Verdorrtte Bäume, verdorrttes Gras [Heu], verdorrttes *Stielblütengras*, verdorrtte Chrysanthemen, verdorrtte Blätter [Laub], und dann: verdorrttes Feld. Daneben tauchen noch beliebig viele mit "Verdorrttem" in Beziehung stehende *kigo* auf. Jedenfalls lieben die *haiku*-Dichter das "Verdorrtte". Das mag zu dem *haiku*-eigenen Charakter der Kunst, "nicht des Hinzufügens, sondern des Weglassens" in Beziehung stehen, auf jeden Fall sind in dem Lied vom verdorrtten Schilf, Kompositionen wie die vom verdorrtten *hagi*-Strauch, Lotos oder Gras, egal was - von dem "Verdorrtten" kann man behaupten, es sei ein *kigo*, dem für den Winteranfang beträchtliches Gewicht beigemessen werde.

Weil das die Jahreszeit der extrem selten gewordenen Blumen, des ärmlichen Grüns der Bäume ist, kann man auch der perversen Ansicht sein, es gebe zu solcher Ausdrucksweise keine Alternative. Ich allerdings finde das Gefühl derjenigen *haiku*-Dichter, die die trostlose Welt des "Verdorrtten" nach der bunten Jahreszeit schätzen, attraktiv. Und zwar deshalb, weil darin die Liebe zum "Nichts" sichtbar wird.

Das "Verdorrtte" wurde ab dem Mittelalter bei Sängern und Meistern der *renka*-Lieder beliebt und besungen. Dann etablierte sich das "verdorrtte Feld" als *kigo*, und wohl unter dem starken Eindruck von BASHŌs Totenlied entwickelte sich eine "Diskussion der Hochschätzung des verdorrtten Feldes", die bis heute anhält. Allerdings hat BASHŌ darüber hinaus kein anderes *haiku* über verdorrttes Feld hinterlassen. Vom verdorrtten Feld haben eher danach [YOSA] BUSON und [KOBAYASHI] ISSA gern gesungen.

KAI, S. 134

Hier werden aus heiterem Himmel Assoziationen hergestellt, die für einen unbedarften Leser aus dem Westen nicht mehr ohne weiteres nachvollziehbar sind. *Mu* (無, *Nichts*) ist ein Begriff aus der chinesischen Philosophie. Bei LAOTSE (Taoismus) der *Weg*, eine die menschliche Vorstellungskraft übersteigende Existenzbasis und darum *Nichts* genannt. <sup>300</sup> KAI MICHIKO eröffnen sich diese Zusammenhänge allein aufgrund des Anstoßes durch das Wort "Verdorrttes". Ein kritischer Beobachter mag einwenden, das sei der Dichterin persönliche Meinung. <sup>301</sup> Selbst wenn das zuträfe, und man einwendete, sehr viele typisch japanischen Phänomene würden von den einheimischen Wissenschaftlern oder Fachautoren oft auf höchst eigenwillige

Weise gedeutet, wodurch vieles als richtig oder falsch, je nach Standpunkt, angesehen werden könne - es würde nichts an der Tatsache ändern, daß solche Assoziationen möglich sind (auch in Verbindung mit dem japanischen *Erlkönig*, wo *kare* (枯れ) ja an zwei Stellen vorkommt).

### Gar nichts?

In England gibt es ein einfaches Lied, in dem von Januar bis Dezember die für den jeweiligen Monat repräsentativen Szenen oder Vergnügungen besungen werden. "Im Oktober die Äpfel", "im Dezember Weihnachten", nun, in dem dazwischenliegenden November? ----- man glaubt es kaum: "im November gar nichts". Wenn das in Japan wäre, dann wären die verdorrten Bäume, die herabgefallenen Blätter wohl, wäre das "Verdorrt" in einem kalten Land nichts anderes als die Ouvertüre zur deprimierenden, bedrückenden Jahreszeit. Die dort [in Europa] leben seit alters in Steinhäusern, wohnen in reichlich dekorierten Zimmern. Das heißt, indem sie sich von der kalten Umgebung draußen trennten, versuchten sie, durch den strengen Winter zu kommen.

Demgegenüber lebten Japaner in "Häusern aus Papier und Holz", und wenn draußen die Felder verdorrten, kann man ohne Übertreibung davon sprechen, sie wohnten, wie wenn diese Öde in ihre Wohnungen weitergeführt wäre. Man könnte auch sagen, die extrem spärliche Ausstattung mit Möbeln, die geringe Dekoration sei die Grundlage für die Aufnahme des "Verdorrt".

Und weiter, auch in bezug auf Menschen drücken sich Japaner so aus: "... Er ist auf gute Weise verdorrt..." Auch diese Sichtweise gibt es im Westen kaum, die älteren Leute dort tun sich manchmal auf bemitleidenswerte Weise schwer. In Japan jedoch oder in den Ländern Ostasiens wurde das Alter idealisiert; es existierte einst eine Vorstellung, in der es als glücklichste Zeit des Lebens betrachtet wurde. In neuerer Zeit allerdings, wohl auch aufgrund der höheren Lebenserwartung, kann man sich das Verdorren nicht mehr leisten. Vielmehr ist eher eine Tendenz sichtbar, genauso wie in der Jugend aktiv zu sein und selbst im Alter seine "Selbstfindung" weiterzuführen.

KAI, S. 135-136

Weitere Erläuterungen erübrigen sich hier sicher, sie könnten den Eindruck, es existierten offenbar unbegrenzte Assoziationsmöglichkeiten, nicht deutlicher machen. *Kigo* können, in ihrer Rolle als Andeuter, Stichwortgeber, Stimmungsmacher, Geschmacksverstärker, Phantasiestimulanz usw., ohne weiteres als stellvertretend für all das Fremde an der japanischen Kultur gesehen werden, das dann zu der "totalen Fassungslosigkeit" führt, die KRUSCHE meinte. Sie sind bekannt vor allem als fester Bestandteil der *haiku*, doch ist deutlich geworden: Das Ideal des Andeutens ist nicht auf *haiku* beschränkt, es findet sich in der gesamten lyrischen Literatur.

しずかさや いわにしみいる せみのこえ

Dieses *haiku* stammt von einem der berühmtesten Dichter: [MATSUO] BASHŌ (芭蕉, 1644 - 1694). Eine Transliteration legt die folgende Bedeutung frei:

閑さや岩にしみ入る蟬の声

*Inhaltsangabe:*

Stille, absorbiert im Felsen die Stimme der  
Zikade

Nach den Ausführungen oben vermutet man, daß Stille, Felsen und Zikaden nur die Katalysatoren sind, um anderes anzudeuten: unter anderem den Sommer durch das *kigo* Zikade, und darüberhinaus ein Gefühl von Vergänglichkeit und Einsamkeit erzeugen möchte. Das ist eine Interpretation, die nach näherer Erläuterung <sup>302</sup> verlangt.

### 8.3.3 Zeichen und Symbole

MITAs Gefühlssymbole wurden schon mehrfach zitiert. Sie existieren unabhängig von den *kigo*, sind in ihrem Wesen aber jenen ähnlich. Seinem 'Wörterbuch' zufolge bedeutet die Stimme eines Insekts, <sup>303</sup> d.h. also auch die der Zikade in diesem *haiku* von BASHŌ, erstens Vergänglichkeit und zweitens Einsamkeit: <sup>304</sup>

(...) so wie es männliche, weibliche und sächliche Substantive gibt, so gibt es daneben tragische und komische Substantive. Dampfschiffe etwa und Eisenbahnen sind tragische Substantive; Busse und Straßenbahnen komische. Deshalb: Wer als Bühnenautor in eine Komödie auch nur ein einziges tragisches Substantiv einbaut, disqualifiziert sich damit auf der Stelle.

Manche Sorten von Substantiven beinhalten jeweils eine ganz spezifische gefühlsmäßige Atmosphäre. Werden sie wirksam in ein Lied, ein Bühnenstück oder eine Erzählung eingestreut, erfüllen sie die Übermittlungsfunktion oft viel eleganter als es das direkte Aussprechen solcher Gefühle könnte. (...)

MITA, S. 220

Mag auch ein Leser aus dem Westen der Dampfschiffen und Straßenbahnen attestierte Tragik oder der Komik von Omnibussen und Straßenbahnen im gegebenen Zusammenhang ratlos gegenüberstehen - es ist nicht zu übersehen: Symbole und Assoziationsmittel im allgemeinen spielen in der Sprache der japanischen Kunst eine außerordentlich große Rolle. <sup>305</sup> MITA fährt fort:

So verfügen zum Beispiel naturbezogene Wörter wie Wasserfall oder Laubfrosch über das, was sie bezeichnen hinaus auch über die sekundäre Funktion, etwa den Sommer auszudrücken, und auf diese Weise haben auch Substantive wie "Würfel", oder " aus Papier gefalteter

Kranich" oder "Strand" neben der Sache, die sie jeweils bezeichnen, die sekundäre Funktion, eine Atmosphäre von Gefühlen wie Vergänglichkeit oder Sehnsucht oder Heimweh auszudrücken. Wenn man derartige *kigo* der Gefühlsausdrücke in den Liedern und Texten fremder Sprachen nicht nach den Konventionen der jeweiligen Kultur interpretieren kann, wird man sie wohl auch nicht verstehen. Neben Wörterbüchern, die angeben, welche Sache ein Symbol bezeichnet, muß ein Wörterbuch, in dem steht, von welchen Gefühlen ein Symbol spricht, wünschenswert sein.

MITA, S. 220

Er geht offenbar davon aus, andere Sprachen verfügten über ähnliche "poetischen Gefühlsausdrücke". Nur teilweise trifft das zu. GOETHE hat vermutlich nicht ohne Grund ein *Röslein* und keine andere Blume gewählt, als er sein *Heidenröslein* verfaßte: Die *Rose* enthält im Westen die Konnotation *Liebe*. Trotzdem ist im Deutschen nicht nur in den Gedichten eine Tendenz zum Alles-Aussprechen - im Gegensatz zum bloßen Andeuten - erkennbar. Selbst auf die Gefahr hin, gefährlich weit vom Weg abzukommen: Deutschsprachigen Schriftstellern, nicht etwa Vertretern irgendeiner Untergrund- oder Außenseiterliteratur, sondern berühmten Leuten von GRASS über HANDKE bis WALSER, ist es ein Bedürfnis, intimste Details<sup>306</sup> so präzise wie möglich zu schildern, und das mit zunehmender Tendenz. Was gedacht werden kann, wird auch gesagt. Im Japanischen ist gerade diese Haltung verpönt; im Nicht-Aussprechen liegen Schönheit und Wert. KINOSHITA JUNJI wurde schon im Zusammenhang mit der *Liebe* zitiert. Sein Verdikt gilt in viel weiterem Rahmen:<sup>307</sup>

Eine umständliche, indirekte Ausdrucksweise wäre richtiges Japanisch. (Oder, wie ich oben als Beispiel anführte, "ein Ausdruck, ohne sich auszudrücken", was im Nichts-Sagen, Nichts-Reden besteht.) Etwas von anderer Art als jene kurze, prägnante war immer die richtige Ausdrucksweise im Japanischen.

KINOSHITA in: *Tetsugaku* XIV, S. 249

In ihrer letztlich nicht greifbaren Hauptfunktion des Nicht-Aussprechens der Gefühle liegt der schlechte Ruf der japanischen Lyrik unter Übersetzern begründet, weniger im Formalen.<sup>308</sup> MITAs Beispiele im Zitat oben sind übrigens weder Allegorien noch Metaphern und auch deshalb der westlichen Poesie fremd. Eine Metapher wirkt aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit einem oder mehreren Merkmalen oder Eigenschaften einer Sache. Der Sinn einer Sache wird auf eine andere übertragen: sie wirkt im übertragenen Sinn. Es besteht kaum ein Zweifel, daß etwa im *Hei-*

*denröslein* eine Metapher vorliegt, insofern nämlich, als mit der Sache *Röslein*, *so jung und morgens schön*, eine andere 'Sache', ein Mädchen, jung und schön, gemeint ist. Eine Allegorie personifiziert eine meist abstrakte Idee, stellt sie sachlich dar. *Die Uhr* (Musik: JOHANN KARL GOTTFRIED LOEWE, (1796 - 1869) Text : JOHANN GABRIEL SEIDL (1804 - 1875)), ist ein treffliches Beispiel:

Ich trage, wo ich gehe, stets eine Uhr bei mir;  
Wieviel es geschlagen habe, genau seh ich an ihr.  
Es ist ein großer Meister, der künstlich ihr Werk gefügt,  
Wengleich ihr Gang nicht immer dem tönlichen Wunsche genügt. (usw.)

Daß es sich hier um die allegorische Darstellung des Lebens handeln muß, braucht man nicht zu erklären, der Text läßt kaum eine andere Deutung zu. Wenn aber z. B. in dem Lied Nr. 18. *Yoru* 「夜」 von YOSANO AKIKO (与謝野晶子), von einer *Flöte* die Rede ist, dann ist das Wort nach MITA von Konnotationen begleitet, die Gefühle von Traurigkeit, Einsamkeit (unablässig daran denken müssen) wecken. Dort heißt es am Schluß:

木の間の泉の、夜となる哀しさ。

たゆとうなげかい、われらは堪えざり、  
笛をふく。

Die Schwermut der Quelle zwischen  
den Bäumen, wenn es Abend wird.  
Verloren im Kummer, wir verkraften  
es nicht und **spielen die Flöte**.

Der Eintrag in MITAS 'Wörterbuch' der Gefühlssymbole lautet:

Flöte (Bambusflöte, Querflöte): Traurigkeit, Einsamkeit (...)

笛 (竹笛、横笛) 悲しみ、孤独 (想い悲しく笛を吹く)

MITA, S. 225

Derartige Konnotationen muß man vorher kennen, sie erschließen sich, anders als z. B. die der *Uhr* im oben zitierten Lied, nicht von selbst aus dem Inhalt. Die Relevanz des Geschilderten liegt weiter darin, daß, wenn Symbole auftreten, sie in anderen Kulturen für Anderes stehen können oder gar nicht als Symbole gelten. Niemand in Europa wird ohne weiteres das Wort oder das Ding *Flöte* mit Traurigkeit assoziieren. Umgekehrt können manche in der deutschen Lyrik vorkommenden Ausdrücke im Ausland Assoziationen wecken, die das Original nie zu wecken beabsichtigte.

Selbst die *Ruhe* in GOETHE'S "Warte nur, bald ruhest du auch", setzt sich diesem Verdacht aus. *Wanderers Nachtlied* wurde schon in Kapitel 6.3, *Der Einfluß der Übersetzer*, aufgegriffen, denn daß die Übersetzung trotzdem korrekt ist, muß als ein höchst wundersamer Zufall betrachtet werden. Auch unter dem Blickwinkel *Tod* in Kapitel 5 wurde der Fall behandelt. An dieser Stelle gehört die Aufmerksamkeit der Assoziationsbandbreite. DOI und der Übersetzer selbst [ein Germanist!] sind davon überzeugt, in dem Wort *Ruhe* drücke sich ein Widerspruch zwischen Mensch und Natur aus.<sup>309</sup>

So ist denn auch dem Übersetzer des Gedichts diese Stelle aufgefallen: "Selbst beim am tiefsten ins Herz der Natur eingetauchten GOETHE gibt es also Stellen, wo er sein Ego mit der Natur in Widerstreit geraten läßt, und das löst bei uns ein schwer zu beschreibendes Unbehagen aus", so wird er zitiert.

DOI TAKEO, "*Amae*" *zakkō*, S. 93

Mit "so wird er zitiert" verweist DOI auf einen Artikel des ehemaligen Rektors der Sophia Universität in *Tōkyō*, HERMANN HEUVERS, in der Zeitschrift *Sekai* 「世界」, es ist aber klar, daß er die Aussage für authentisch hält, und daß sie seine eigene Meinung stützt: Wir Japaner leben in und mit der Natur, die Menschen des Westens in Konkurrenz zu ihr. Auch deutsche Lieder werden also an diesem populären Maßstab gemessen, an dem allerdings deutlich wird, daß die Wahrheit keine demokratische Größe ist: Es ist unerheblich, wieviele Leute derselben Meinung sind.

Das "Unbehagen" läßt sich auch als Verlust an poetischer Qualität interpretieren. Denn wenn selbst ein japanischer Germanist die 'deutsche' *Ruhe* mit einem "Mit-der-Natur-in-Widerstreit-Geraten" assoziiert, dann muß diesem Wort ein Potential innewohnen, das verantwortlich dafür sein kann, daß sich von diesem Lied keine (gesungene) japanische Version finden läßt.

### 8.3.4 Programmierte Assoziation

Durch ein *Röslein* oder durch ein *Freund Hein*, eingestreut in einen deutschen Text, wäre zwar die poetische Voraussetzung nach JAKOBSON erfüllt, weil damit *Liebe* oder *Tod* durch Metaphern ausgedrückt werden, aber allein aufgrund dessen darf ein Autor noch nicht hoffen, den dichterischen Wert seiner Sprache entscheidend erhöht

zu haben. Assoziationen in der japanischen Lyrik aber (etwa von den *kigo* hervorgerufen) tragen dieses Gewicht. Ein Teil der in ihnen enthaltenen Kunst liegt angesichts der großen, aber *feststehenden* Menge der zur Verfügung stehenden Ausdrücke bereits in deren richtiger Auswahl. Nur ein Umweg über völlig unpoetisches Gebiet - und auch auf diesem nur mit Hilfe von Vereinfachung, Verallgemeinerung und Übertreibung - kann diesen Sachverhalt wohl erklären:

Eine japanische Feier, aus welchem Anlaß auch immer, fängt an und endet genau zu der Uhrzeit, die angegeben ist, unabhängig von der Stimmung, die unter den Teilnehmern noch herrschen mag. Verkäuferinnen im Kaufhaus verpacken die Ware immer auf die gleiche Weise, immer mit denselben Handgriffen, auch wenn man sie bittet, es nicht zu tun, etwa, weil man den Apfel oder das Stück Kuchen gleich essen möchte. Niemand agiert ungeplant, unerwartet oder spontan oder außerhalb erwarteter Regeln.<sup>310</sup> Das englische *manual*, (die Gebrauchsanleitung) ist im japanischen Vokabular fest integriert, wenngleich in einer engen, Japan-eigenen Auslegung: マニュアルどおり heißt das Verhalten nach Vorschrift: eingeübt, stereotyp, unveränderlich. Sich マニュアルどおり zu verhalten gilt für Verkäufer, für Feuerwehrleute im Brandfall, es gilt auch für das Verfassen von Gedichten und überhaupt für den Gebrauch der geschriebenen oder gesprochenen Sprache. Soweit es die Inhalte erlauben, besteht Japanisch in hohem Maße aus zwar fast unzählbar vielen - aber dennoch festen, genormten und ohne Bedenken wiederholten *Floskeln*. Ganze Bücherreihen, die nicht mit dem Ziel verfaßt wurden, der Phantasie des Schreibers zur Bildung abwechselnder Satzkonstruktionen neue Anreize zu geben, sondern die nichts enthalten als vorgefertigte Mustersätze, Wortfolgen, die so, wie sie sind, übernommen werden, bieten Hilfe beim Briefeschreiben an. Ausdruck wird nicht ohne Not variiert. Jeder Wetterbericht, alle Nachrichten, Mitteilungen usw. bedienen sich eines fest umrissenen Vokabulars, das die verschiedensten Inhalte quasi unveränderbar umrahmt. Im Westen würde der Wind *aus Nordosten* ziemlich *stark blasen*, er wäre vielleicht eine *steife Brise* oder er bestünde aus *heftigen Luftbewegungen*, aber in Japans Wetterbericht bläst er immer gleich: "Nordostwind, *eher stark*": 「北東の風、やや強く...」. Ein Politiker eines westlichen Landes würde *zu bedenken geben*, *einwenden*, *meinen*, *festhalten*, *darauf verweisen*, *den Standpunkt*



vertreten ... in japanischen Nachrichten "zeigt er den Gedanken" - stets gleich, formelhaft: 「という考えを示しました」. Wahlen finden statt, weil die Periode, für die jemand gewählt wurde, abgelaufen ist. Diesen Grund muß man jedesmal und immer mit denselben Worten nennen: 「任期満了に伴う...」.

Erst wenn man diese Basishaltung der Sprachverwendung erkannt hat, überrascht nicht mehr, daß japanischer Literatur der bei deutschen Schriftstellern beobachtbare Erfindungsreichtum weniger geläufig ist. Poetische deutsche Wortschöpfungen wie *Götterfunken*, *feuertrunken*, *morgenschön*, *liebewarm*, *rotblühender* [Garten], die ja bei weiter Auslegung des Begriffs als Stilmittel gelten können, stehen insofern der japanischen Vorstellung vom schönen Gedicht entgegen, als sie verwirren, Rätsel aufgeben, sich nicht an bekannte Regeln halten. Im deutschsprachigen Raum hingegen sind solche Erfindungen sanktioniert. Sie brauchen keine Qualifikation dergestalt, daß sie in Wörterbüchern oder anderen Wortlisten stehen. Wenn sie überhaupt in die Wörterbücher gelangten, dann erst lange nachdem SCHILLER und GOETHE und HEINE sie für den jeweiligen Anlaß kreierten. Im deutschsprachigen Gedicht manifestieren sich die Freiheiten der Wortkünstler zudem noch in anderem, in übertragenem Sinn: Es gibt ja keine "Flügel des Gesanges", Veilchen können gar nicht "kichern und kosen", sie "schaun" auch nie "nach den Sternen empor", und "Liebe und Ruhe" kann man nicht "trinken"... . Trotzdem weiß jeder Deutsche mit den Texten etwas anzufangen. Hier kann *nota bene* auch nicht von metaphorischem oder allegorischem Wortgebrauch gesprochen werden, da die Veilchen, die nach den Sternen emporschauen usw., ja nicht für etwas anderes stehen. Noch handelt es sich um surrealistische Wortspielereien, dafür zeigen sie zu deutlich, was sie ausdrücken wollen; die Interpretation ist nicht der Gnade des Lesers oder Hörers anheimgestellt. Obwohl auch der Übersetzer der Schulbuchversion seine Veilchen flüstern und seine Rosen lächeln läßt - in traditionellen japanischen Gedichten wird man derartigem Erfindergeist selten begegnen. Ins Japanische übersetzt, bestünde sogar die Gefahr, daß ein Hörer die Sätze schlicht nicht mehr versteht, was die viel trockenere Version desselben Liedes in einem gängigen Gesangsbuch: Nr. 12 b. *Uta no tsubasa* 「歌の翼」, in *Aishōmeika* 「愛唱名歌」, S. 301, erklärt.

Natürlich greift ein japanischer Dichter auf den ungeheuer großen Schatz des Vokabulars seiner Sprache zurück, um sich von der Alltagssprache abzuheben. Und natürlich sucht er die bestmöglichen Wortkombinationen, wobei ihm hilft, daß modernere Zeiten sogar auch einige modernere *kigo* erzeugt haben. Aber er sucht bevorzugt aus einem *vorhandenen Vorrat*, und er fügt sie nach *althergebrachten Regeln* zusammen. Sein Material existiert bereits, es steht in den Wörterbüchern. Er variiert das Vorhandene, kunstvoll, doch scheint er nicht kreativ sein zu wollen oder anders als andere. Das gilt sowohl für die Poesie japanischen Ursprungs, als auch für die Gedichte, die auf chinesischen Vorbildern bauen, die *kanshi* (漢詩), für die es in den sog. *Shigoshū* 「詩語集」 ebenfalls Tausende vorgefertigter Kurzbegriffe für alle vorstellbaren und in Gedichtform akzeptierten Inhalte gibt.<sup>311</sup> Möglichst viele davon zu kennen ist des Dichters und Denkers Ehre. Seine Werke loben an ihm nicht das Neue, sondern die tiefe Kenntnis und die kunstvolle Anordnung des bestehenden Vorrats. Darin wird eine Tradition des *Auswendigkönnens* sichtbar, die sich durch die gesamte Kultur und Gesellschaft zieht.

Im Genre der sogenannten *jiyūshi* (自由詩), den freien Versen, suchen sich viele Dichter Japans von eben diesem Zwang der Regeln (auch der des Metrums) und der Floskeln zu befreien. Daß es sie als eigenständige, abgegrenzte Form gibt, zeigt aber nur, wie sehr die Tradition der festen Regeln und des bereitgestellten Vorrats die Poetik beherrscht. Die traditionelle Form entspricht offenbar der Erwartungshaltung der Mehrzahl der Rezipienten; zumindest soweit die Repräsentation dieser Gedichtsart in den öffentlichen Medien einen Schluß zuläßt, deutet nichts darauf hin, sie werde als diktatorische Einschränkung empfunden. Innerhalb eines betrachteten Rahmens wollen sich die Rezipienten offenbar darauf verlassen können, daß die Signale regelkonform sind.

In den übersetzten Liedertexten lassen sich hierfür konkrete Hinweise finden. Ein *Brunnen* wie der *vor dem Tore* gemeinte, aus dem unablässig Trinkwasser in einen Trog fließt, ist japanischen Dörfern oder Städten fremd. Brunnen, bei denen mit einer Handpumpe das Wasser nach oben gefördert wird, gibt es (gab es früher!), sie heißen *ido* (井戸). *Ido* entspräche auf akzeptable Weise der Vorstellung, die ein

*Brunnen vor dem Tore* im Deutschen weckt. Mit *izumi* (泉) indessen findet eine Verschiebung der Vorstellung statt. *Izumi* legt eher den Gedanken an eine Quelle nahe. Deren Wasser fließt ab, wird zum Bach oder versickert oder mündet in einen Fluß. Eine solche Quelle hat mit einem *Brunnen vor dem Tore* nicht mehr viel gemein. Im Japanischen wirkt sie auch als *kigo* und fixiert damit die Handlung des Textes auf die Jahreszeit *Sommer*. Die Vorstellung von *Sommer* jedoch enthält keinen der melancholisch verträumten, heimwehträchtigen Gedanken mehr, die der österreichische Brunnen mit der Holzbank daneben unter dem Schatten des Lindenbaumes hervorruft, wie sich allein aus der begeisterten Ausdrucksweise von ARAI an anderer Stelle schließen läßt:<sup>312</sup>

Der japanische Sommer ist die Jahreszeit, unter dem gleißenden Licht der Sonne die von leichtbewegtem Jungsein überquellende gesunde Schönheit zu preisen, der Jugend zu huldigen.

ARAI, S. 21

So könnte das als *kigo* gelesene *izumi* neben der religiös motivierten Konnotation des Titels *bodaiju* der zweite Grund sein, weshalb der Wanderer in der japanischen Version nur *Glück* finden kann! Wie könnte man auch die (originale, wahrscheinlich finale, tödliche) *Ruhe* mit "leichtbewegtem Jungsein ..." vereinbaren!

Der Sommer wurde auch von YOSANO AKIKO (与謝野晶子) durch die Verwendung des *kigo izumi* in ihre Version des *Leise, leise* von CARL-MARIA VON WEBER induziert. Da es sich bei diesem Text um ein rein japanisches Gedicht handelt, das sich lediglich der Musik des deutschen Komponisten bedient, ansonsten aber keine Beziehung zum Original unterhält, und dessen Autorin YOSANO AKIKO heißt, steht sein poetischer Gehalt außer Frage. Es sei lediglich darauf verwiesen, daß ein zweites *kigo*, die jungen Blätter *wakaba* (若葉), ebenfalls Sommer bedeutet, während der folgende Abendnebel *yogiri* (夜霧) als *kigo* den Herbst repräsentiert. Allein die Verwendung solch unscheinbarer Wörter kann als Hinweis auf den Übergang vom Sommer zum Herbst verstanden werden, wodurch der von dem Text ausgehende Eindruck großer Hilflosigkeit gegenüber einer erlöschenden Liebe zusätzlich bestätigt - und doch nirgends ausgesprochen wird.

Das Mondlicht *tsukikage* (月影) in der「セレーナード」 [*Ständchen*] ist eine wörtliche Übersetzung des Originals. Dem Übersetzer war zweifellos klar: In seiner Sprache vertritt dieses *Mondlicht* den Gedankeninhalt *Herbst*. Es stellt das Gedicht vor diesen jahreszeitlichen Hintergrund, einschließlich der damit verbundenen Botschaft, die nie Beginn lautet, sondern nahes Ende. Im Original aber, im letzten Vers, hebt SCHUBERT Stimme und Stimmung im Einklang mit dem Text:

Original, letzte Strophe

Laß auch dir die Brust bewegen,  
Liebchen, höre mich!  
Bebend harr ich dir entgegen!  
Komm, beglücke mich!

Hört man es nicht beim Lesen? Der Herbst und die Gedanken an ihn sind noch fern. Dagegen im Japanischen:

Japanische Version

深き思いをば 君や知る  
我が心 騒げり  
待てる我に 出で来よ君  
出で来よ

Kennst du die tiefe Sehnsucht?  
mein Herz ist unruhig.  
Komm du doch zu mir, der ich warte,  
komm doch.

Überspitzt formuliert: Der Übersetzer durfte gar nicht übersetzen, was der deutsche Originaltext ihm vorgab, das Mondlicht und seine Konnotationen verboten es ihm; ihnen fühlte er sich verpflichtet, nicht dem Original, und ihnen wurde er - stilistisch-gerecht! Nachdem man sich das vergegenwärtigt hat, mag man die Übersetzung zwar immer noch als 'danebenliegend' empfinden, der Text ist aber jetzt in sich schlüssig, und die Verschiebungen leuchten ein.

Den Herbst suggeriert auch *sagiri* (狭霧) dünner Nebel im *Maō* [*Erlkönig*]. Auch dies ist eine fast wörtliche Übersetzung des Originals: *Nebelstreif*. Anders als beim *Ständchen* wird hier aber keine vom Original abweichende Stimmung induziert. "Durch Nacht und Wind" legt schon den Herbst nahe, die "dürren Blätter" und "die alten Weiden so grau" bestätigen ihn als Hintergrund, der *Tod* am Ende zeigt ihn als Sinnbild. Dieses *kigo* fügt dem Text kein poetisches oder anderes Element hinzu, das nicht schon vorher dagewesen wäre.

### 8.3.5 Die Schrift als Stilmittel

Wohl in Ermangelung anderer kreativer Freiheiten spielen viele Autoren umso mehr mit den Möglichkeiten, die die verschiedenen Lesungsalternativen der Schriftzeichen bieten. Sie unterlegen beispielsweise einem bekannten Wort andere Schriftzeichen und zeigen mit Hilfe von *furigana* (über bzw. seitlich den *kanji* hinzugefügte phonetische Zeichen), was sie zusätzlich zum gezeigten Schriftbild meinen. Selbst Wörter aus Fremdsprachen dienen, als *furigana* hinzugefügt, fast wie Übersetzungsanleitungen dazu, Bedeutungen zu erweitern oder die Aussprache von der Regel abweichen zu lassen. Der Autor und Übersetzer KONDŌ SAKUFŪ (近藤溯風) macht von diesen Möglichkeiten häufigen Gebrauch; als Wortschöpfungen empfindet man solche Manipulationen jedoch nicht - ihre Bestandteile stehen alle im Wörterbuch - es sind Überlagerungen, Verdoppelungen bestehender Inhalte. In der japanischen *Lorelei* fordert er beispielsweise mittels *furigana* an einer Stelle,

梳きつつ口吟ぶ	...kämmend.
歌の声の、	Die göttliche <b>Kraft</b>
ちから	
神怪き魔力に	der singenden Stimme
魂もまよう。	verführt meine Seele.

man solle die beiden Schriftzeichen ちから 魔力 als *chikara* (Kraft, Stärke) lesen. *Maryoku* (まりよく 魔力, Zauberkräfte) liest man das Wort normalerweise, *chikara* ist die Lesung für das zweite der beiden Schriftzeichen, wenn es alleine gebraucht wird. Beide Bedeutungen legen sich nun dem Leser nahe: Kraft, hervorgehoben, an der Grenze zur Zauberei. Häufig sind solche Eingriffe rhythmisch motiviert:

つたえ	
昔の伝説は	Alte Sagen [ <i>tsutae</i> ]
そぞろ身にしむ。	bleiben mir irgendwie im Sinn.

*Densetsu* (伝説) lautet die standardmäßige Aussprache dieses Wortes, womit Legende, Sage, Tradition usw. gemeint sind. *Densetsu* jedoch hätte vier Moren - für KONDŌ eine zuviel, um sich der Musik der *Lorelei* geschmeidig anzupassen:

Ein	Mär~chen aus	al~ ~ten	Zei~ten...
mu	ka~shi no	tsu~ ~ta~	~e wa...

*Tsutae* paßt mit nur drei Moren rhythmisch besser in den Text. Das ist eine akzeptierte Leseweise für 伝説, wird es aber so gelesen, verschiebt sich seine Bedeutung in Richtung *Übermittlung, Bericht* - weg von *Sagen* und *Legenden*. Das kann im positiven Fall die Absicht des Autors gewesen sein - oder darin kann, im negativen, eine unerwünschte Nebenwirkung bestehen.

Japanische Poesie kann sich also der Schrift als Stilmittel bedienen, in einer Weise, die sich im Deutschen nicht reproduzieren ließe. Ermöglicht wird das Verfahren durch die den Schriftzeichen innewohnende Eigenschaft, die - im Prinzip und vereinfacht - eine Bedeutung sichtbar werden läßt, nicht aber die Aussprache. Im Deutschen ist es - im Prinzip und vereinfacht - umgekehrt. KONDŌ lag offenbar daran, die *Kräfte* zu betonen, doch den Gedanken *Zauber* nicht ganz zu tilgen, und er bedient sich des Schriftbildes, dessen semantisches Gewicht alle phonetischen Bestandteile überlagert, das zu bewerkstelligen. Mit ihren Assoziationsmöglichkeiten regiert die japanische Schrift in das gesungene Lied dadurch hinein, daß den Interpreten das Schriftbild 魔力 beim Singen des Wortes *chikara* bewußt bleibt. Sofern sie den Text durch Lesen erlernten, müssen sie an der besagten Stelle *Zauber* mitdenken, wenn sie *Kraft* singen. Wer hingegen auf deutsch *Kraft* singt, weil er es so gelesen und gelernt hat, kann sich nur *Kraft* vorstellen. In der japanischen Schrift als solcher besteht ein Werkzeug für Wortspielereien, Assoziationen, Doppeldeutigkeiten.

## 8.4 Metrum, Rhythmus, Reim

Mit dem Metrum kommt das wichtigste Merkmal der traditionellen japanischen Lyrik ins Blickfeld. Es ist, im Unterschied zu den bisher erwähnten Stilmitteln, die ich *funktional* nannte, da sie Inhalt und Aussage des Textes unmittelbar beeinflussen, ein rein *formales*. 14 der 20 original japanischen Lieder des *Untersuchungsmaterials* sind angelehnt an das typische Metrum der *haiku* und *tanka*, denen man sich auch in diesem Fall wieder zur Erklärung der Gegebenheiten zuwenden muß. Deutsche Lyrik bevorzugt andere formale Stilmittel.

Im Beispiel *Morgen* von RICHARD STRAUSS

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen  
und auf dem Wege, **den ich gehen werde**,  
wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen  
inmitten dieser sonnenatmenden Erde...

stellt die Phrase

... **den** ich **gehen** **werde**

einen dreihebigen *Trochäus* dar, der sich auf

... **sonnenat**menden **Erde**

*reimt*. Ob übersetzt oder neu gedichtet - diese beiden lyrischen Bestandteile gehen verloren, denn in der japanischen Sprache lassen sich Trochäus und Reim - *normalerweise* - nicht erzeugen.

Gesungen wird dieses Lied in Japan so:

ふたたびあさひかがやき  
しあわせにいまつつまれ  
みちあるけばこのちじょうに  
ふたりのところはむすばれ

*Inhaltsangabe*

Wieder scheint die Morgensonne,  
jetzt vom Glück umfaßt,  
diesen Weg gehend, auf dieser Erde  
die Herzen [von uns] beiden verbunden.

was den Text, wie man sieht, auch inhaltlich vom Original entfernt.

Der Trochäus hat mit Akzentuierung zu tun, ein phonetisches Sprachmerkmal, das in der englischsprachigen Fachliteratur *stress* (Betonung) genannt wird. Eine solchermaßen akzentuierte Silbe [a stressed syllable] wird etwas lauter ausgesprochen und

etwas länger gehalten. *Stress* ist das Hauptmerkmal der Hebung, nicht nur in der Lyrik, aber dort wird es von den Dichtern bewußt eingesetzt.

**Sah ein Knab ein Röslein stehn ...**

Ein Trochäus betont (akzentuiert, hebt) die erste Silbe und spricht die nächste mit weniger Nachdruck. Zwischen den akzentuierten Silben beschleunigt ein Sprecher, was entsprechend als *Senkung* gilt. In der kunstvollen Aneinanderreihung dieser Hebungen und Senkungen besteht neben dem Reim das wichtigste (klassische) Stilmittel westlicher Dichtkunst.

Statt *stress* kann man wie ITŌ YASUMARO (伊藤康圓) auch von *lang-kurzen* oder *stark-schwachen Silbenregeln* sprechen, wenn er erklärt, es gebe keinen *stress* in der japanischen Aussprache: <sup>313</sup>

(...) Unter denen sind die, die innerhalb einer Zeile lang-kurze oder stark-schwache Silbenregeln aufweisen, in der Tat Rhythmusregeln; in den diese Regeln einschließenden Versen werden deren Silbenverbindungen (z.B. "lang-kurz-kurz" oder "kurz-stark" usw.) in jeder Zeile regelmäßig wiederholt. Im Japanischen jedoch, welches in seinen Silben keine lang-kurzen oder stark-schwachen hat, werden sowohl in den Versen als auch in der Prosa nur die Trennungen zwischen gleich starken [gleich stark betonten] und zeitlich gleich langen Silben für jeden Phrasenabschnitt fortgesetzt.

ITŌ YASUMARO, S.11

Das Japanische hat dafür einen Akzent, den man auf englisch *intonation* oder einfach *pitch* (Tonhöhe) <sup>314</sup> nennt, womit prägnant der Unterschied zum Deutschen oder Englischen usw. bezeichnet ist. So hat der japanische Komponist YAMADA KŌSAKU (山田耕筰, 1886 - 1965), der unter anderem auch in Deutschland studierte, den Klangkörper der japanischen Sprache in seinen Kompositionen berücksichtigt. In Nr. 42. *Karatachi no hana* 「からたちの花」, läßt er seine Melodie dem *pitch* der Aussprache folgen, ihn unterstreichen und verstärken:





*Karatachi* (からたち, eine Art Orangen [-blüten]) wird also <sup>315</sup> mit dem Akzent *tief-hoch-hoch-hoch* ausgesprochen:

か ら た ち ... *Ka ra ta chi* ...

Die Phrase als solche könnte man verhältnismäßig leicht auf deutsch wiedergeben, z. B. so:

die Orangen haben ja geblüht...

- sie so zu gestalten, daß sie ein Tief-hoch-hoch-hoch an der richtigen Stelle enthält und damit der Melodie YAMADAS gerecht würde, dürfte schwieriger sein. BRUNO LEWIN spricht bei dem Phänomen von "tonischem Akzent in drei relativen Tonhöhen", <sup>316</sup> was inhaltlich dem Ausdruck *pitch* entspricht. Ein stark-schwaches phonetisches Merkmal fehlt im Japanischen, weshalb alle auf Hebung und Senkung basierenden Stilmittel in den japanischen Versionen deutscher Lieder verlorengehen *müssen*. (Zum lang-kurzen Merkmal siehe unten.) Darin ist ein erstes, nicht zu umgehendes Hindernis für die Übertragung deutscher Lyrik in die japanische Sprache benannt, das bei der Übertragung in westliche Sprachen, zum Beispiel ins Englische, nicht (in dem Maße) auftaucht.

Ein ähnliches Schicksal ist dem Reim beschieden. Alle deutschen Liedtexte, die in dieser Arbeit erwähnt werden, basieren auf Gedichten, die sich reimen. Wenn man einem deutschen Original den Reim nähme - das Lied würde nicht mehr für singbar gehalten. Nach diesem Reim in den Übersetzungen zu suchen wäre müßig; der Reim gilt nicht als Kunstmerkmal in Japan, er ist in ihnen nicht mehr enthalten. Würde er mit Mühe verwirklicht, bliebe er von den Einheimischen vermutlich sogar unbemerkt. Dafür, daß es ihn nicht gibt, haben japanische Fachautoren Erklärungen wie die unten zitierte von ITŌ YASUMARO (伊藤康圓). Sie überzeugen den westlichen Leser nicht, die Existenz des Reims in der Lyrik scheint allein eine Frage des Brauches zu sein, denn das Vokabular der japanische Sprache selbst müßte sich zum Reimen ausgesprochen gut eignen. ITŌ ist zwar anderer Ansicht: <sup>317</sup>

In der Metrik des Japanischen gibt es nicht nur keine langen und kurzen, betonten und unbetonten Silben, daß es nicht einmal einen Reim gibt, liegt am besonderen Charakter der Phoneme und der Wortstellung des Japanischen. Im Japanischen gibt es nur 5 Vokale,

und alle Silben enden dazu noch auf einem Vokal; weiter kommen am Schluß der Phrasen Ausdrücke, Hilfsverben oder Partikeln usw. am Wortende, und die darin vorkommenden Sorten von Vokalen sind umso mehr begrenzt - hier bringt ein zusätzlicher Endreim eigentlich keinen Effekt. Darüberhinaus ist die Zahl der Konsonanten begrenzt, und es gibt weder Diphthonge noch Triphthonge. Das heißt, selbst wenn man sich am Reim versuchte, es käme nichts als eine Form dabei heraus.

ITŌ YASUMARO, S. 13

Viele der Argumente aber, die er gegen den Reim in japanischen Texten anführt, sprechen eher *dafür*. Auch im Deutschen gibt es bekanntlich nur 5 Vokale; kein deutscher Dichter sieht darin ein Hindernis für den Reim. "Lange und kurze Silben" gibt es zudem sehr wohl im Japanischen, ausgesprochen deutliche sogar, wenn man die Anzahl der in ihnen enthaltenen Moren zugrundelegt. *Tōkyō* (東京) besteht aus zwei langen Silben, denn *To-o* und *kyo-o* bestehen aus je zwei Moren. Auch *Kyōto* (京都) ist ein Wort, das aus zwei Silben besteht: der *langen* Silbe *Kyo-o* (京), und der *kurzen* mit nur einer Mora: *to* (都). (Diese Struktur ist - nebenbei - von größerer Signifikanz als die langen und kurzen Silben im Deutschen: im Japanischen bedingen sie immer einen Bedeutungsunterschied.) Gerade die deutliche Unterscheidung zwischen kurz und lang eignet sich dazu, Reime zu bilden. Auch die ungeheure Menge an homophonen Silben im Japanischen lädt zum Reimen geradezu ein, ebenso wie die Tatsache daß die Nennform (終止形, LEWIN, *Abriß*, S. 104)<sup>318</sup> aller japanischen Verben auf einem U-Laut endet. Daß man "extra (わざわざ)" genau das Wort suchen müsse, das sich reimt, ist wahr. Es ist mühevoll und wahr auch in den Sprachen, wo der Reim als poetische Form anerkannt ist. Reimen ließe sich das Japanische also sicher, und daß dabei "nur eine Form" entstünde, wie ITŌ abschätzig urteilt, ist das Wesen des Reims und nichts Negatives, schließlich stellt die 5-7-5 Struktur der *haiku* ja auch 'nur' eine Form dar. Was in Japans Literatur den Reim verhindert, sind die fehlende Tradition, der fehlende Brauch, das fehlende Interesse oder die Lust, Sprache auf diese Weise poetisch zu gestalten.

Statt dessen wurden andere Merkmale in Japan zu formalen Kennzeichen poetischer Schreibweise. 5er und 7er Metra sind deren bedeutendste, sie sind bereits im *Kojiki* 「古事記」, dem auf das Jahr 712 datierten, ältesten Zeugnis japanischer Literatur, als stilistische Eigenheit nachweisbar. Das Phänomen ist ausführlich abgehandelt

in einer unüberschaubar großen Menge an Fachliteratur, es ist *das* typische Merkmal japanischer Lyrik schlechthin.<sup>319</sup> In den bekanntesten Repräsentanten dieser Form, den *haiku* (17) und *tanka* (31) ist deshalb die Anzahl der *Moren*<sup>320</sup> das wichtigste Stilmittel, für welches aber, wie unten ausführlicher dargestellt, *Rhythmus* nicht der treffende Begriff ist.

Die gesamte japanische Lyrik - und auch die Kunstliedliteratur in Anlehnung daran - ist von dem Zwang, den die Metra darstellen, beeinflusst. Er ist entfernt mit dem Zwang verwandt, den das Versmaß in der westlichen Dichtung ausübt.<sup>321</sup> Während der Reim auch eine rhythmische Funktion hat, ist sich die Fachwelt, die deutschsprachige auch, bezüglich der Aufgaben des Metrums uneinig. FRITZ LOCKEMANN stellt in *Der Rhythmus des deutschen Verses*<sup>322</sup> gleich zu Anfang fest:

(...) das Verhältnis von Metrum und Rhythmus. Es wird oft extrem gesehen, entweder als Gleichheit beider oder als unvereinbare Gegensätzlichkeit.

LOCKEMANN, S. 9

Auch die japanische Fachliteratur zu diesem Thema bemüht sich bei dem Versuch, die japanische Lyrik zu definieren, zuerst darum, die Begriffe Meter und Rhythmus voneinander abzugrenzen. Fußnote<sup>323</sup> gibt eine weitergehende, aber immer noch nur überblickartige Schilderung des Sachverhalts, wie er sich aus japanischer Sicht darstellt. Diese Arbeit würde sich zu weit vorwagen, wollte sie sich über diese Ebene hinaus zu Details der Metrik oder des Rhythmus' japanischer Gedichte äußern.

Wo das Metrum in den im *Untersuchungsmaterial* vorgestellten japanischen Texten deutlich erkennbar ist, wurde es in den Anmerkungen zu und in dem jeweiligen Text angegeben. Während die 5-7-Kombination bei den original japanischen Liedern meist leicht nachweisbar ist, und diese allein dadurch lyrisch klingen, schaffen es nur wenige Neudichtungen oder Übersetzungen, dieses Stilmittel in sich zu integrieren. Als das größte Hindernis kann die Musik gelten: sie wurde im Original auf das Versmaß des deutschen Originaltextes 'obendrauf' komponiert. Da sie für die japanische Version unverändert verwendet wird, bleibt wenig Spielraum für abweichende Silbenzahlen.

Laut vorgetragen sollten das typische 5er und das 7er Metrum in ganz bestimmtem Rhythmus in einen 8er Takt eingebettet sein, wie ARAGAKI an Beispielen zeigt: <sup>324</sup>

し	ず	か	さ	や	○	○	○
○	い	わ	に	し	み	い	る
せ	み	の	こ	え	○	○	○

Es ist das *haiku* von BASHŌ, das oben vorgestellt wurde. Wie man sieht, gibt es in jeder Zeile eine bzw. drei Leerstellen, die an unbetonte / ungespielte Taktzeiten in der Musik erinnern; sie sind durch die leeren Kreise angedeutet. Man zählt also z. B. nach dem letzten gesprochenen Ton der ersten Zeile drei lautlose 'Schläge' weiter und fügt in der zweiten Zeile einen vierten hinzu, bevor man mit dem Text in dieser Zeile hörbar fortfährt usw. *Tanka* werden auf ähnliche Weise in Takte rhythmisch eingebettet. Man muß allerdings darauf hinweisen, daß der 8er Takt eine theoretische oder idealistische Vorstellung ist; die Wirklichkeit, etwa in den vom staatlichen Fernsehsender NHK regelmäßig zur *haiku*-Dichtung ausgestrahlten Sendungen, läßt selbst in von den Dichtern selbst vorgetragenen Beispielen die konsequente Einhaltung der Regel vermissen. Lediglich eine etwas längere Pause zwischen der ersten und der zweiten Zeile, die aber nie die erforderlichen vier Taktschläge beträgt, deutet auf ihre Existenz hin. In den Liedern spielt sie ohnehin eine untergeordnete Rolle, erstens, weil *haiku* oder *tanka* kaum Text eines richtigen - d.h. gesungenen - Liedes werden, und zum anderen kommt dieser 8er Takt, wenn er eingehalten werden soll, natürlich in Konflikt mit dem musikalischen. Das Metrum aus 5 oder 7 gesungenen Moren (pro Zeile) hingegen findet sich in vielen japanischen - auch den gesungenen - Liedertexten sehr wohl verwirklicht. Ansätze des japanischen Metrums in Liedern deutscher Abstammung findet man im *Heidenröslein*, im *Lindenbaum*, im *Ständchen* und im *Wiegenlied* von SCHUBERT.

Am	Brun	nen	vor	dem	To	re	
<i>I</i>	<i>zu</i>	<i>mi</i>	<i>ni</i>	<i>so</i>	<i>i</i>	<i>te</i>	(7)
da	steht	ein	Li	~ n	den	baum	
<i>shi</i>	<i>ge</i>	<i>ru</i>	<i>bo</i>	<i>da</i>	<i>i</i>	<i>ju</i>	(7)

Bei in den übersetzten Liedern gefundenen japanischen Metra drängt sich immer die Vermutung auf, sie seien dem Zufall geschuldet, so etwa in der ersten Zeile des deut-

schen *Lindenbaums*, wo der Zufall 7 Silben bereitstellte (während sie in der 2. Zeile 'gemacht' sind: *Li-n* sind ja keine zwei Silben)! Dennoch wirft das natürlich die Frage auf, ob die Popularität gerade dieses Liedes in Japan nicht wenigstens zum Teil auch auf das vertraute Metrum zurückzuführen ist.

Auch das im *Erlkönig* läßt sich als ein japanisches interpretieren: 5-5-5-4-5-6-5-6-4... stellt zwar keine typisch japanische Versform dar, schon weil es nur aus 5er Zeilen besteht. 5 ist aber trotzdem immer noch eine gewissermaßen 'japanische' Form, und die erkennbare Abweichung beim *Erlkönig* läßt sich eventuell als *ji amari, ji tarazu* (字余り・字足らず) erklären, eine Regel, die besagt, daß ein Metrum sozusagen 'synkopiert' werden könne. Alle durch Weglassen oder Hinzufügen einer Mora vom 5er Metrum abweichenden Zeilen in dem Beispiel werden in der nächsten Zeile 'korrigiert', so daß beide zusammen 10 Moren ergeben.<sup>325</sup>

字余り・字足らずとは、十七音定型の五音・七音・五音のうち、いずれかの音節の字音数が多かったり少なかったり、または全体が十七字音以上あるいは以下になることである。

*Ji amari, ji tarazu* bedeutet, daß in der aus 5er, 7er, 5er Metrum bestehenden Abfolge jedes davon eine Mora zuviel oder zu wenig haben kann, oder daß die Gesamtzahl von 17 Moren über- oder unterschritten wird.

ISHIHARA, S. 234

Nur bei diesen zuletzt genannten Stücken scheint es angemessen, davon zu sprechen, es seien zwar deutsche Stilmittel bei der Übertragung ins Japanische (notgedrungen, unvermeidbar) verlorengegangen, der neue Text habe aber 'zum Ausgleich' wenigstens einige andere, der neuen Kultur eigene, dafür erhalten (in Form einer der japanischen Lyrik eigenen formalen Stilistik.)

## 8.5 Einheit von Musik und Text

Ohne gleich am Anfang falschen Prämissen aufzusitzen, durfte man, wenn man der Musikwissenschaft um GEORGIADES glaubt,<sup>326</sup> annehmen, Musik und Sprache von Kunstliedern gehörten eng zusammen. Schon seit der Antike ist die Sprach-Musik-Einheit ein wichtiges wissenschaftliches Thema; reine Instrumentalmusik gibt es erst etwa seit dem 16. Jh.<sup>327</sup> Es muß mehr als ein Zufall sein, daß nicht nur im Lateinischen (*Carmen*) und Deutschen (Das *Lied* von der Glocke ...), sondern in einer so weit entfernten Sprache wie der japanischen (*Uta*: 歌・唄・詩) die Worte für *Gedicht* und *Lied* eins sind oder waren. Parallelen lassen sich kaum übersehen: beide laufen in der Zeit ab, beide brauchen die Akustik, um wahrgenommen zu werden, beide hören auf zu existieren, sobald der letzte Ton verklungen ist usw. Welche Rolle jedem der beiden Konstituenten in den Kunstliedern zukomme, ist Gegenstand "ewiger" Diskussionen (DÜRR).<sup>328</sup> Nicht allerdings in der Sprachwissenschaft, sie fragt nach diesen Zusammenhängen überraschend selten, sie überläßt das Feld der Musikwissenschaft.<sup>329</sup>

Ginge es bei den Texten nur um Gedichte, bliebe das Problem dieser Arbeit zu einem großen Teil und wohl unvermeidlich bei Übersetzungsfragen hängen. Doch wenn sie Bestandteil von Kunstliedern oder vergleichbarer Vokalmusikstücke sind, tritt zusätzlich zur Frage nach der geeigneten Übersetzung das für diese Arbeit noch wichtigere Problem der Beziehung zum Musikteil auf.

### 8.5.1 Der Musikteil

Damit ein Lied in eine fremde Kultur Aufnahme finden kann, muß es die Menschen zuerst musikalisch überzeugen, das darf man voraussetzen. Auch wenn unter 7. ein ganzes Kapitel dem Rezeptionsverhalten eingeräumt und dabei festgestellt wurde, das der Japaner unterscheidet sich von jenem der Deutschen - keine Präsentation objektiv faßbarer Faktoren wird die Frage beantworten können, warum Menschen sich von einer bestimmten Musik angesprochen fühlen oder nicht.

Hätte er sie gehört, GOETHE würde die Aussage wohl nicht verziehen haben: Der

Textteil ist im Prozeß der Integration eines Liedes im Ausland zunächst nebensächlich. Nicht selten erhöhen die Kompositionen das Kunstwerk durch den musikalischen Zusatz sogar. Und nicht selten geraten dabei Text und Musik, Dichter und Komponist in eine Konkurrentenrolle. Alle Manuskripte, die SCHUBERT ihm schickte, ließ der große GOETHE unbeantwortet, vielleicht, weil er spürte, wie die musikalische Architektur das poetische Fundament möglicherweise an Genialität übertraf. Wenn diese Erkenntnis dann statt Bewunderung sogar Neid auslöste, wäre das sogar nachvollziehbar. GOETHE hatte die Vertonung seines *Über allen Gipfeln ist Ruh...* durch KARL FRIEDRICH ZELTER (1758 - 1832) bevorzugt. GEORGIADIS kommentiert das:<sup>330</sup>

Es ist begreiflich, daß Goethe angetan war von solchen Vertonungen, daß er sie bejahte. Sie sind leichtfüßig, man empfindet die Töne als seien sie ohne Eigengewicht, ohne eigene Substanz; der musikalische Vortrag läßt das Gedicht als Gedicht durchscheinen, die ihm eigene dichterische Struktur vernehmbar werden. (...) Bei Schubert wird das Gedicht gleichsam getilgt und als musikalische Struktur neu geschaffen; die Musik erhält Verbindlichkeit dadurch, daß das Wesentliche nun als Musik realisiert wird. (...) Schuberts Musik ist kein Gehäuse, kein "Vehikel" für die Substanz, sondern die Substanz selbst.

GEORGIADIS, *Schubert: Musik und Lyrik: Notenbeiheft*, S. 34

In ihrem universellen Zugang zu den Empfangssensoren der Menschen überlagert die Musik, und sie degradiert, zumindest am Anfang, alle anderen Gesichtspunkte. So nimmt man die Spekulation auch nicht über Gebühr in Anspruch, wenn man vermutet, Dichter wie WILHELM MÜLLER, LUDWIG RELLSTAB, DANIEL SCHUBART, doch nicht nur sie, sogar HEINE oder GOETHE ... wären ohne SCHUBERT oder SCHUMANN ... im Ausland weniger bekannt.

Die schottische Volksweise *Auld lang syne* [etwa: lang, lang ist's her], sie wurde mehrfach genannt, mag als das beste Beispiel dafür gelten. Jeder Japaner kennt die Melodie - eine Aussage, in der keineswegs die Übertreibung die Feder führte. Im schottischen Original singt das Lied von alten Zeiten, alten Freunden, deren man sich erinnert. Seine Melodie hat sich auch außerhalb Japans weltweit Beliebtheit verschafft und wird ohne Hemmung mit Texten versehen, die völlig vom ursprünglichen Inhalt abweichen. *Hotaru no hikari*「蛍の光」[(im) Licht des Leuchtkäfers (lernen)] heißt es in Japan, es beschreibt die Mühsal des Studiums, wird daher unvermeidlich

bei jedem Schulabschluß gesungen - aber auch im Supermarkt am Abend gespielt, um den Kunden zu erkennen zu geben: Es ist bald Ladenschluß!

Im Unterschied dazu gilt: Wo Lieder Kunstwerk sind, ergänzen und beeinflussen sich Sprache und Musik gegenseitig.<sup>331</sup> Eine Trennung zerstört die Kunst sozusagen per Definition.

Ein akustisches oder rhythmisches Ausdrucksmittel, über das die Musik verfügt, hat seine Entsprechung in der Sprache. Ein Blick auf Nationalsprache und Nationalmusik beweist diesen engen Zusammenhang. Alle ungarische Musik ist abtaktig komponiert, originale ungarische Musik kennt in ihren motivischen Bildungen keinen Auftakt. Dem entsprechend wird in der ungarischen Sprache ausschließlich die erste Silbe betont, der Abtaktstruktur in der Musik entspricht in der Sprache Initialakzent.

FRIEDERICH, M., S.2

FRIEDERICH redet hier über das Ungarische. Er sagt in seinem Beispiel des Abtaktes nicht, wer wen bewirkt; vielleicht ist es auch gar nicht feststellbar. Daß es eine Beziehung gibt, ist aber offensichtlich, und es wäre darum auch keine Überraschung, wenn eine Analyse anderer Sprachräume - z.B. des japanischen - ähnliche Beziehungen zur Musik zutage förderte.<sup>332</sup>

### **Verstehen oder genießen**

Jedes Nachhaken führt von solch technischen Details schnell weiter zu der Frage, weshalb Menschen überhaupt singen, und wenig später zu der nach der Qualität des Gesungenen. Zu beidem weichen die Antworten je nach Standpunkt teilweise gravierend voneinander ab.

Das Rätsel, weshalb sich die Mitglieder einer Kultur oder eines Landes diese oder jene (Art von) Musik mehr oder weniger gern anhören, kann als ungelöst gelten.<sup>333</sup>

Zwar wird es selten so dargestellt - und von der Elite der Musiktheoretiker vielleicht als zivilisatorisches Defizit betrachtet<sup>334</sup> - die Tatsache als solche läßt sich trotzdem kaum bestreiten: Musik ist freiwillig hörenden Ohren gewidmet, sie bestimmen, was gefällt. Und es scheint auch so zu sein, daß die meisten Rezipienten sich auf der *genießenden* - nicht auf der *analysierenden* - Seite des Kunstliebhaberspektrums befinden. An der Aufführungspraxis gemessen, gilt das, was KISHIBE über seiner



Landsleute Präferenzen gesagt hat,<sup>335</sup> für die deutsche Musikwelt ganz offensichtlich auch. Nicht nur für eine allgemeine Mehrheit der Musikhörer, auch für viele Denker mit unbestrittener Qualifikation ist Hörgenuß der Grund, weshalb Musik überhaupt komponiert und rezipiert wird: SCHOPENHAUER<sup>336</sup>, HELMHOLTZ und andere von vergleichbarer Statur. Selbst manche 'gewöhnlichen' Fachautoren stellen den Spaß an der Musik in den Mittelpunkt ihrer theoretischen Betrachtungen, wie u.a. die Ausführungen SAUTERS zeigen.<sup>337</sup> Nach allem, was diese Arbeit bis zu diesem Punkt zutage gefördert hat, zählt die Mehrheit der japanischen Musikliebhaber zur Gruppe der Genußhörer.<sup>338</sup> *Ongaku* (音楽), das japanische Wort für Musik, lautet wörtlich übersetzt: *Tonvergnügen*. Daraus eine Art Hedonismus abzuleiten würde über das Ziel hinausschießen, auf eine andere Art des Kunstverständnisses zu schließen wäre jedoch durchaus gerechtfertigt. In derjenigen Musik Japans, der ein breiteres als nur ein Fachpublikum zugetan ist, wird kaum etwas gesungen, was das *Angenehme, Vergnügliche* stören könnte. Betroffen von dieser Aussage ist der Musikteil, doch es fällt nicht schwer anzunehmen, für den Textteil gälten ähnliche Voraussetzungen. Was allerdings als vergnüglich, angenehm und schön empfunden wird, kommt damit nur noch deutlicher als noch zu klärender Aspekt in den Vordergrund. Selbst wenn KIKKAWA eine korrekte Charakterisierung der traditionellen japanischen Musik gelungen sein sollte - soweit diese Arbeit ein Urteil gestattet, sind Japaner für alle Gattungen westlicher Musik empfänglich, ihre Vorlieben unterscheiden sich nicht erkennbar von denjenigen, die man in westlichen Kulturen beobachtet. Auch 'laute' und 'schnelle' Musik (von KIKKAWA abschätzig beurteilt) kann den Menschen des fernöstlichen Landes beträchtliches Vergnügen bereiten, auch wenn Skeptiker argwöhnen, möglicherweise beruhe nicht die ganze Bewunderung, die der westlichen Musik entgegengebracht wird, auf Zuneigung und Verständnis, sondern sie beziehe ihren Antrieb aus einer Art Modedenken:<sup>339</sup>

Hat es aber die wunderbare Verbreitung seiner [BACHS] Werke auch mit sich gebracht, daß das tiefste Ziel seiner Musik, dem er sein ganzes Leben geweiht hat, nicht vergessen, sondern übermittelt wurde? Erscheint Bach in unserem heutigen Japan, einschließlich seiner Forscher und Interpreten, nicht als ein zu einem modischen Symbol degenerierte Tendenz?

MORI ARIMASA, *Tōzakarū Nōtorudamu* S. 145/146

Wenn es nicht, wie MORI ARIMASA hier nahelegt, nur Mode ist, europäische Musik zu mögen, *was* mögen die Japaner an ihr?

### **Präferenzen**

Wie aus den vorhergehenden Kapiteln ersichtlich wurde, passen sich die Texte der deutschen Lieder an bestehende Gegebenheiten des japanischen Sprachgebrauchs an. So benennen sie die Akteure nicht wie im Original, sie klammern *Gott*, den *Tod* und die *Liebe* weitgehend aus, sie befeißigen sich einer moderaten Wortwahl und sie entfernen alle latent im Original verborgenen Argumente, Kausalitäten usw. Unterliegt der musikalische Teil ähnlichem Anpassungsdruck? Mit anderen Worten, wird 'unpassende' Musik (da man sie ja nicht wie die Texte beliebig ändern kann) gemieden? Und weiter: Lassen sich an dem in dieser Arbeit betrachteten Material musikalische Merkmale identifizieren, die in Japan 'schön' sind, vor allem für eine über die Ebene der Musikkritiker hinaus erkennbare Allgemeinheit? Die Tabellen 20 bis 22 suchen in einer Gegenüberstellung einiger der grundlegendsten musikalischen Parameter nach Gesetzmäßigkeiten, aus denen sich möglicherweise Vorlieben im jeweiligen Kulturraum ablesen lassen.

## Tabelle 20 Musikparameter (1)

Original deutsche Lieder und deren japanische Version		Tongeschlecht	Takt	Tempo
1	Der Erlkönig	moll	$\frac{4}{4}$	Schnell
2	<i>Maô</i> 「魔王」 [Satan, Teufel]	moll	$\frac{4}{4}$	Schnell
3	Heidenröslein	Dur	$\frac{2}{4}$	Lieblich
4	<i>No naka no bara</i> 「野なかの薔薇」 [Heidenröslein]	Dur	$\frac{2}{4}$	愛らしく
5	Der Lindenbaum	moll	$\frac{3}{4}$	Moderato
6	<i>Bodaiju</i> 「菩提樹」 [Der Lindenbaum]	moll	$\frac{3}{4}$	Moderato
7	Ständchen (Schubert)	moll	$\frac{3}{4}$	Mäßig
8	<i>Serenade</i> 「セレナーデ」 [Ständchen]	moll	$\frac{3}{4}$	Mäßig
9	Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)	Dur	$\frac{6}{8}$	Andante
10	<i>Lorelei</i> 「ローレライ」	Dur	$\frac{6}{8}$	Andante
11	Auf Flügeln des Gesanges	Dur	$\frac{6}{8}$	Andante
12	<i>Uta no Tsubasa ni</i> 歌の翼に [A. d. Flügeln]	Dur	$\frac{6}{8}$	Andante tranquillo
13	Wiegenlied Schubert D 498	Dur	$\frac{4}{4}$	Langsam
14	<i>Umashi yume</i> 「美し夢」 [Schubert D 498]	Dur	$\frac{4}{4}$	Adagio
15	Die Forelle	Dur	$\frac{2}{4}$	Etwas lebhaft
16	<i>Masu</i> 「ます」 (鱒) [Die Forelle]	Dur	$\frac{2}{4}$	Etwas lebhaft
17	Leise, leise [ <i>Freischütz</i> , Weber]	Dur	$\frac{2}{4}$	Adagio
18	<i>Yoru</i> 「夜」 [Abend ( <i>Leise, leise</i> )]	Dur	$\frac{2}{4}$	Adagio
19	An die Freude	Dur	$\frac{4}{4}$	Alla marcia
20	<i>Yorokobi no uta</i> 「喜びの歌」 [An die Freude]	Dur	$\frac{4}{4}$	Alla marcia

## Tabelle 21 Musikparameter (2)

Original japanische Lieder		Tongeschlecht	Takt	Tempo
31	<i>Sôshunfu</i> 「早春賦」	Dur	$\frac{6}{8}$	感情をこめて
32	<i>Kôjô no tsuki</i> 「荒城の月」	moll	$\frac{4}{4}$	Andante
33	<i>Hana</i> 「花」	Dur	$\frac{2}{4}$	優美に
34	<i>Natsu no omoide</i> 「夏の思い出」	Dur	$\frac{4}{4}$	Andante
35	<i>Jôgashima no ame</i> 「城ヶ島の雨」	moll	$\frac{3}{4}$	のんびりと
36	<i>Kono michi</i> 「この道」	Dur	$\frac{3}{4}$	ゆるく・静かに
37	<i>Hamabe no uta</i> 「浜辺の歌」	Dur	$\frac{6}{8}$	優美に Andantino
38	<i>Defune</i> 「出船」	moll	$\frac{4}{4}$	淋しく
39	<i>Yuki no furu machi wo</i> 「雪の降る町を」	moll / Dur	$\frac{4}{4}$	Andante
40	<i>Pechika</i> 「ペチカ」	Dur	$\frac{4}{4}$	Andante poco lento...
41	<i>Chûgoku chihô no komori uta</i> 「中国地方の子守唄」	moll-Yo-na-nuki	$\frac{2}{4}$	Andante sentimentalmente .
42	<i>Karatachi no hana</i> 「からたちの花」	Dur	$\frac{3}{4}$	Andante tranquillamente
43	<i>Yashi no mi</i> 「椰子の実」	Dur	$\frac{4}{4}$	思い懐かしく
44	<i>Oborozuki yo</i> 「朧月夜」	Dur	$\frac{3}{4}$	keine Angabe
45	<i>Sakura Sakura</i> 「さくらさくら」	moll-Yo-na-nuki	$\frac{4}{4}$	keine Angabe
46	<i>Shikararete</i> 「叱られて」	Ryo 呂 / Dur-Yo-na-nuki	$\frac{4}{4}$	おそく民謡ふう
47	<i>Furusato</i> 「故郷」	Dur	$\frac{3}{4}$	<i>mf</i>
48	<i>Hama chidori</i> 「浜千鳥」	Ryo 呂 / Dur-Yo-na-nuki	$\frac{3}{4}$	余り速くなく
49	<i>Nobara</i> 「野薔薇」 [Heiderosen]	Dur	$\frac{6}{8}$	Andante cantabile
50	<i>Kâsan no uta</i> 「母さんの歌」	Dur	$\frac{4}{4}$	keine Angabe

## Tabelle 22 Musikparameter (3)

Original deutsche Lieder ohne japanische Version		Tongeschl. Takt Tempo	
21	Im wunderschönen Monat Mai (Schumann)	Dur	$\frac{2}{4}$ Langsam, zart
22	Ich liebe dich (Beethoven)	Dur	$\frac{2}{4}$ Andante
23	An die Musik (Schubert)	Dur	$\frac{2}{2}$ Mäßig
24	Adelaide (Beethoven)	Dur	$\frac{4}{4}$ Larghetto
25	Frühlingsglaube (Schubert)	Dur	$\frac{2}{4}$ Ziemlich langsam
26	In stiller Nacht (Brahms)	Dur	$\frac{3}{2}$ Langsam
27	Mignon (Schumann)	moll	$\frac{4}{4}$ Langsam, zart
28	Nun ruhen alle Wälder (Isaak / Bach)	Dur	$\frac{4}{4}$ keine Angabe
29	Dem Schutzengel (Brahms)	Dur	$\frac{3}{4}$ Andante
30	Ännchen von Tharau (Silcher)	Dur	$\frac{3}{4}$ keine Angabe

Zwar ist eine Favorisierung des Dur-Tongeschlechts ablesbar. Weiter deuten die vier in Pentatonik gehaltenen Stücke (Tabelle 21) auf eine immer noch bestehende Affinität zu traditionell japanischer Musik hin, aber lediglich die Bevorzugung *ruhiger Tempi* ist tendenziell 'verdächtig'. Nur sie scheinen - man denke an *Lorelei* und *Lindenbaum* - für die Akzeptanz deutscher Lieder eine Rolle zu spielen. Gerade die beiden genannten werden bevorzugt auf japanisch gesungen. Tendenziell ist auch das *Heidenröslein* von HEINRICH WERNER (1800 - 1833), dessen Tempoangabe "Etwas bewegt" oder "Adagio" [*Nihon shōka shū* (日本唱歌集)] lautet, ruhiger als jenes von SCHUBERT, welches "lieblich" überschrieben ist, aber wegen der vielen Sechzehntel schneller klingt. Nur WERNERS Version wird man normalerweise auf japanisch gesungen hören, was bestätigt: KIKKAWA hatte zumindest in bezug auf Kunstlieder recht! <sup>340</sup> Fast möchte man behaupten, die Existenz des 'schnellen' *Erlkönigs* als Schulmaterial sei die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Er ist denn auch außerhalb der Schule in keinem der gängigen Gesangsbücher für Allgemeingebrauch zu finden, wobei sein überwältigender Schwierigkeitsgrad als Grund für die Nichtberücksichtigung wohl ausschlaggebend ist, sein Tempo aber auch eine Rolle zu spielen scheint. (Mit *schnell* am Erlkönig *kann* indessen nur das Piano gemeint sein, der gesungene Text selbst ist allenfalls Andante!)

## Der 'Geruch' westlicher Musik

Man könnte nun schließen, westliche Musikstile würden kommentarlos übernommen, solange sie als *ruhig* und *wirklich schön* gelten. Darüberhinaus hätte die Musik keinen großen Einfluß auf die Rezeption. Und es bietet sich an zu glauben, das, was ansonsten musikalisch im Westen ankommt, finde auch in Japan Freunde. Es gibt aber einige eher versteckte Hinweise, wonach von der Musik doch weitere subtile limitierende Wirkung ausgehen kann.

BEETHOVENS *Marmotte* Op. 52-2 wurde in der Originaltonart a-moll in das vom japanischen Kultusministerium 1947 neu erstellte Schulliederbuch unter dem Titel *hana uri* 「花賣」 aufgenommen. Zur Frage, weshalb die Mehrzahl der dort enthaltenen Stücke im Tongeschlecht Dur seien, stand in den Lehrrichtlinien: "...um die Herzen der Kinder zu erhellen (<児童の心をあかるくするため>) ".<sup>341</sup> Diese Kraft schrieb man also dem einen Tongeschlecht zu und sprach es dem anderen ab. Ob Dur oder Moll ist deshalb augenscheinlich doch nicht ganz egal, zumindest vom Standpunkt der Beamten des Kultusministeriums aus gesehen. Zu jener Zeit stand das Tongeschlecht Dur bei ihnen offenbar in höherem Ansehen, und Kompositionen in Dur gelangten eher in die Schulbücher. *Marmotte* hatte unter diesen Umständen Glück, trotz Moll ins Liederrepertoire japanischer Schulen aufgenommen zu werden.

Wie sehr das durch die Musik vermittelte subjektive Gefühl eine Rolle spielt, zeigen nicht allein die gravierenden Eingriffe, die der Komponist YAMADA KŌSAKU (山田耕筰) an der Melodie des *Kōjō no tsuki* von TAKI RENTARŌ (瀧廉太郎) nach dessen Tod vornahm, sondern vor allem der ausbleibende Protest dagegen. YAMADA fühlte sich berufen, ein Vorzeichen im zweiten Takt, das TAKI ohne Zweifel bewußt gesetzt hatte, zu streichen. Die Schulbücher für 2009 / 2010 enthalten TAKIs Originalversion mitsamt dem Hinweis auf die von YAMADA vorgenommene(n) Änderung (en).<sup>342</sup> Ausführlich beschreibt diesen Vorgang EBISAWA BIN (海老澤敏).<sup>343</sup> YAMADA rechtfertigte seine 'Tat' danach mit der Begründung, es sei in dem Lied ein "westlicher Geschmack [eigentlich: Geruch] enthalten, den man nicht los wird (西洋臭をぬけきらぬ点) ".

Mit *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 hatte TAKI nämlich *nicht* als erster bewußt von der japanischen *yo-na-nuki*-Tonleiter in einem Kunstlied westlicher Prägung Gebrauch gemacht, wie MITA irrig feststellt,<sup>344</sup> sonst hätte YAMADA ja nicht von "westlichem Geruch" sprechen können. Vielmehr hatte er das Stück bewußt in westlich-tonaler Musik, und zwar in h-moll, komponiert. EBISAWA BIN (海老沢敏), Präsident der *Kunitachi*-Musikhochschule in *Tōkyō*, weist darauf hin, daß in der Folge die bis heute andauernde Diskussion um die unterschiedlichen westlichen oder japanischen Tongeschlechter oder -arten eingesetzt habe.

Worin der 'Geruch' besteht, ist mittlerweile klar: hauptsächlich in den Elementen der Dur-moll-Tonalität (z.B. dem Leitton). Ob der 'Geruch' aber (wie von YAMADA vor hundert Jahren) wirklich als störend empfunden wird, und ob er, wie in umgekehrter Weise 1947 im Schullehrbuch geschehen, (dort war Dur erwünscht) heute noch das Schicksal der Lieder merkbar beeinflußt, muß man bezweifeln - zu viel westliche Musik existiert bereits und hat das Hörverhalten in ihre Richtung gelenkt.

### 8.5.2 Die 'Musik der Sprache'

Wenn also ein Komponist Sprache vertont, kann er sich den Bedingungen der Sprache in ihrer musikalischen Schicht nicht entziehen; er muß ein Verhältnis zu ihnen finden. Ihre "Signifikate", d. h. ihren Inhalt aber kann er ignorieren, muß dies sogar weitgehend: Er kann nicht für jedes sprachliche Zeichen, für jeden Begriff und seine Attribute ein musikalisches Äquivalent finden.

DÜRR: *Sprache und Musik*, S.21<sup>345</sup>

Auch in der Sprache selbst liegt Musik. Erst wenn man sich die Bedeutung dieser Tatsache vergegenwärtigt, kann man den folgenden Vorschlag ARAIS nachvollziehen:<sup>346</sup>

Bevor man sich die *Neunte* anhört, sollte man sich unbedingt einmal den Text laut vorlesen. Dabei braucht man den Inhalt des Textes nicht zu verstehen, denn der handelt von ganz schwierigen Dingen. Aber es wäre schon viel, wenn man so weit käme, den Klang des Textes zu genießen. Das Lesen dieses Gedichts ist für sich allein schon sehr anspruchsvoll.

ARAI, S. 36

Mangelnde Beherrschung des Deutschen hat diesen Standpunkt nicht erzwungen, wie man vielleicht vermuten könnte. Im Gegenteil, ARAI kann Deutsch. Ihm ist sogar die Bedeutung des

... deine Zauber binden wieder, was der Mode Schwert geteilt

klar, und er erklärt seiner Leserschaft an Beispiel dieser und an solchen anderer Stellen genau, was jeweils gemeint ist. Dennoch hält er den Gesamthalt des Gedichtes für vernachlässigbar! Bezeichnend ist, daß er nicht etwa insinuiert, BEETHOVENS Musik alleine trage das Stück, auf die Sprache brauche man nicht zu achten. Nicht doch - man solle auf sie achten, aber nur auf ihren Klang! <sup>347</sup>

SCHILLERS Gedicht ist sehr lang, und auch BEETHOVEN hat das Original nicht so übernommen, wie es war. Aber auch das von BEETHOVEN abgeänderte Gedicht zu lesen ist sehr aufwendig, doch betrachtet man nur den Vers, der hier aufgegriffen wurde, dann bekommt man wohl eine Vorstellung von der Atmosphäre des ganzen Gedichtes. Allein aus den acht Zeilen wird vermutlich klar, daß das Gedicht, mit SCHILLERS Wortschöpfungen, seinem Versuch, *Freude* mit den verschiedensten Begriffen auszudrücken, keins ist, das man in Ruhe lesen kann. Sehr antiquiert, ein bißchen aufgeregt, und wenn man so etwas für längere Zeit ausgesetzt ist, hat man wahrscheinlich irgendwann die Nase voll. (...)

ARAI, S. 34

Das Argument, bei vielen Liedern sei der musikalische Anteil so dominierend, daß er allein das ganze Gewicht trage, und man den Text vernachlässigen könne, ist nicht von der Hand zu weisen, wenngleich es manchmal sogar umgedreht wird. So etwa von MARTIN FRIEDERICH und THRASYBULOS G. GEORGIADIS bei dem fast wortgleichen Versuch, der intimen Nähe von Sprache und Ton in SCHUBERTS Liedern existenzielle Bedeutung aufzubürden. Sie kommen zu dem Schluß, ohne Worte verlören diese "die Kraft", fehle ihnen "der Halt" usw., eine Ansicht, die nicht ohne weiteres teilen wird, wer FRANZ LISZTS Transkriptionen dieser Lieder kennt und schätzt. <sup>348</sup> Darin übernimmt das Klavier, wenngleich nicht die Rolle der Sprache, so doch die der Stimme. Die Farbe, die das gesungene Lied hatte, ändert sich, aber Kraft und Halt fehlen *dieser* Musik nicht. <sup>349</sup>

Trotzdem haben FRIEDERICH und GEORGIADIS einen wichtigen Punkt berührt: Sowohl der *Textinhalt* als auch der *Textklang* stehen in enger Beziehung zur komponierten Musik. BEETHOVENS Schlußchor etwa, wäre er mit den Stimmen einer anderen Sprache vorstellbar?



### Schiller oder Beethoven?

BEETHOVENS *Lied an die Freude* kennt 'jeder' Japaner (er kennt die Musik). SCHILLERS *Lied an die Freude* hingegen kennt in Japan niemand außerhalb einer mit der deutschen Sprache vertrauten vernachlässigbaren Minderheit. Das verleitet zu dem Schluß, außer dem betonten und oft wiederholten "Freude, Freude" könnte das Stück auch auf Schwedisch oder Russisch gesungen sein, ohne daß das der großen Mehrheit der Zuhörer auffallen oder sie stören würde. Genau dieser Folgerung widerspricht ARAIS Zitat oben. Es sei der Klang, die Musik der (deutschen) Sprache, ihr wohne unabhängig vom Inhalt Attraktivität inne. Damit berührt er Bereiche der Sprachpsychologie und gibt vielleicht unbewußt eine zusätzliche Begründung dafür, weshalb manche der beliebtesten deutschen Gesangsstücke: *Lied an die Freude*, die *Forelle* ... in Japan vorwiegend auf deutsch aufgeführt werden.

Wenn Experten unter den Musikliebhabern von den Sängern die perfekte deutsche Aussprache nachgerade fordern, dann ist das zwar ein etwas anderer Fall, weil er Sprachkenntnis voraussetzt, er ist aber für den Eindruck, den die Sprache auch auf den hat, der sie nicht versteht, von großer Wichtigkeit.<sup>350</sup>

Deshalb: Auch heute noch, egal, welches Stimmvolumen, egal, wie gut die Stimme, wenn die Aussprache nicht sauber ist, irritiert mich das. Das deutsche Lied ist nicht nur ein Belcanto in dem man die Vokale klingen läßt. Wenn die Worte mit ihren Vokalen und Konsonanten nicht klar und sauber getrennt, wenn besonders die Konsonanten nicht schön erklingen, wird kein Lied daraus.

UEMURA, S. 9

Wie ein Rezipient den Klang der Wörter einer bestimmten Sprache empfindet, hängt von subjektiven Faktoren ab, etwa von seinen Hörgewohnheiten, die durch die Umgebung, in der er aufgewachsen ist, gebildet wurden, aber vielleicht auch von objektiven, den Eigenschaften der jeweiligen Sprache selbst. Nun steht die deutsche Sprache von einer Plattform im Ausland aus gesehen nicht im Ruf, besonders klangschön zu sein; Italienisch oder Französisch heißen aus der Sicht die Favoriten. Nimmt man jedoch ARAI ernst, dann ist möglicherweise in Japan gerade das Fremde der deutschen Sprache und darin vielleicht gerade die Aussprache, die sonst nicht als

positiver Faktor hervortritt, attraktiv. Der Linguist NISHIO MINORU (西尾実) hatte solches schon vor langer Zeit angedeutet. Er beschreibt ausführlich seinen Eindruck, als er vor dem II. Weltkrieg Zeuge einer Begrüßungsrede wurde, die der Erste Ingenieur des Zeppelins, HUGO ECKENER, bei seiner Landung in Japan auf deutsch gehalten hatte, und von der er, NISHIO, kaum ein Wort verstanden hatte:<sup>351</sup>

Aus dem Tumult der Menge heraus wurde ruhiges, aber deutliches, kräftiges Deutsch hörbar. Die Begrüßung durch den Ersten Ingenieur des Zeppelin, Dr. Eckener, hatte begonnen. Von dem, was er sagte, habe ich fast nichts verstanden. Aber der Klang der Sprache übermittelte in ihrer würdevollen Schwere mit jedem einzelnen Wort Wahrhaftigkeit. Mir wurde der starke Eindruck vermittelt, dies sei nicht nur ein Ingenieur, sondern ein großer "Mensch".

NISHIO, S. 76 / 77

In Anbetracht der Zitate von ARAI und NISHIO erscheint die Tatsache, daß außerhalb der Schule SCHILLERS / BEETHOVENS *Freude schöner Götterfunken* in Japan nur auf deutsch gesungen wird, (wie viele andere Gesangsstücke auch) in neuem Licht: Am Klang des Deutschen, in der englischsprachigen Welt oft Gegenstand mehr oder weniger guter Scherze, stört sich in Japan nicht nur niemand, er wird im Gegenteil sogar geschätzt. Ganz so erstaunlich ist diese Feststellung indes nicht, das Klangempfinden ist ein Phänomen, das sich objektiver Beurteilung entzieht. Schließlich erfreut sich auch in der jüngeren deutschen Populärmusik die Fremdsprache Englisch mindestens ebenso großer Beliebtheit wie das Deutsche selbst.

## 8.6 Die Trennung von Musik und Text

Für den Komponisten der Musik zu den Texten ist die sprachinhärente Komponente verpflichtend. Er muß neben dem Sprachinhalt auch die dazugehörige *Sprachmelodie* berücksichtigen und seine Komposition an beide anpassen.<sup>352</sup>

Wo also berühren sich Sprache und Musik, wo gibt es mögliche (nicht notwendige) Entsprechungen? Geht man dieser Frage nach, dann ist es nötig, sich zunächst darüber klar zu werden, daß wir es bei Vertonungen mit fertiger, geformter Sprache zu tun haben, daß aber diese fertige Sprache bereits "musikalische" Strukturen einschließt (wie Metrum, Reim, Rhythmus). Der Komponist also hat es, wenn er Sprache vertont, nicht nur mit einem Bedeutungs- und Zeichensystem zu tun, sondern auch mit einem Klangkörper (...), ohne den "sprechen" nicht zu denken ist (...).

DÜRR: *Sprache und Musik*, S.19

Original	Die Vögelein schweigen im	<b>Wal</b>	~	<b>de</b>
	夕鳥のうた木立に	きえ	~	ぬ
Phonetisch	<i>Yūdori no uta kodachi ni</i>	<b>kie</b>	~	<b>nu</b>
Bedeutung	Das Lied der Nachtigallen in den Baumgruppen	ver	~	stummt
Original	Warte nur,	<b>bal</b>	~	<b>de</b>
	あわれ、	は	~	や
Phonetisch	<i>Aware</i>	<b>ha</b>	~	<b>ya</b>
Bedeutung	Ach	bal	~	de

In diesem Beispiel von *Über allen Gipfeln ist Ruh* besteht neben der lokalen Verschiebung bedeutungstragender, inhaltlicher Elemente bereits in der Änderung des sprachlichen Klangkörpers, wie DÜRR ihn oben nennt, eine nicht tolerierbare Entfremdung der Sprachmelodie von der auf den deutschen Text abgestimmten Musikmelodie SCHUBERTS. Abweichungen wie diese geschehen bei jeder Übertragung ins Japanische ausnahmslos und unvermeidbar. Sie leiten gewissermaßen den Prozeß der Trennung des Textes vom Musikeil ein, der dann von der *Syntax* vollendet wird.

### 8.6.1 Der Einfluß der Wortstellung (Syntax)

Es ist mehr als ein Nebenprodukt der Untersuchung, wenn man erkennt, daß die Syntax des Japanischen einer Übersetzung aus dem Deutschen gar keine Wahl läßt, als an bestimmte Orte andere Wörter (mit anderer Bedeutung), andere Silben, andere Satzglieder zu stellen. Die Signifikanz dieser Tatsache für ins Ausland versetzte

Kunstlieder kann man gar nicht überschätzen, aber das ganze Ausmaß der davon hervorgerufenen Veränderungen erschließt sich dem Beobachter nicht ohne weiteres. Manche der folgenden Ausführungen sind daher betont ausführlich; sie sollen nicht den Eindruck von Redundanz vermitteln:

Original	Japanisch	Inhaltsangabe
Die kalten Winde bliesen mir grad ins Angesicht	面をかすめて 吹く風寒く	und traf mein Gesicht der kalte Wind blies

Die bedeutungstragenden Elemente des Originals (links) sind nach der Übersetzung in eine genau umgekehrte Reihenfolge geraten (rechts). An der Stelle, wo im deutschen Text der *Wind* blies, trifft er im japanischen das *Gesicht* und umgekehrt. Ginge es nur um ein Gedicht, bliebe der Aspekt irrelevant. Es handelt sich aber um einen Liedtext, darum ist er es nicht. Wenn die Musiktheoretiker mit ihrem Postulat recht haben, wonach die *Einheit* von Musik und Text etwas die Kunstlieder Charakterisierendes darstelle, dann ist es nicht egal, wo *Gesicht* und wo *Wind* im Text vorkommen. Dann folgt als Konsequenz: Die innersprachlichen (hier: die syntaktischen) Zwänge des Japanischen führen bei so gut wie jeder Textübertragung zur Zerstörung dieser Einheit und damit des Charakters Kunstlied. Das gilt unabhängig davon, daß der japanische Text hier ein 7er Metrum enthält und damit ein lyrisch-formales Element; es gilt auch unabhängig von der Qualität der Übersetzung; sie kann perfekt sein - die syntaktische Verschiebung trennt die Musik vom Text trotzdem. Auf den nächsten Seiten wird dieser Tatsache mit etwas ausführlicheren Beispielen und Erläuterungen Rechnung getragen.

Um eine möglichst einfache Definition zugrunde zu legen, sei unter Syntax der Teil der Grammatik verstanden, der bestimmt, wie die Bestandteile, die Sprachbausteine, die Elemente einer Sprache, die sprachlichen Zeichen, aneinandergereiht werden.<sup>353</sup> Wenn einer anderen Sprache bestimmte syntaktische Formen fehlen, die die deutsche hat (z. B. Relativsätze), dann *muß* man deutschen Sätzen, die man in der anderen Sprache sagen will, eine neue Form geben. Noch einmal das Beispiel *Morgen* von RICHARD STRAUSS bemüht, läßt sich verdeutlichen:<sup>354</sup>

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen  
und auf dem Wege, **den** ich gehen werde,

wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen  
inmitten dieser sonnenatmenden Erde...

Das *den* ist ein Relativpronomen; es leitet einen Relativsatz ein. Beides kennt das Japanische nicht, deshalb werden solche Stellen meist mittels *Attributivkonstruktionen* ins Japanische übertragen, die wiederum im Deutschen *so* nicht vorkommen:

そして朝には再び陽が輝くのだ  
私の歩む道の上で  
幸せなわたしたちは、再びひとつとなるのだ  
この陽の光が息づく大地の真ん中で...

Aus "... dem Wege, den ich gehen werde", entsteht *auf dem ich gehenden Weg* - eine sinnlose Wortfolge im Deutschen. Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine Inhaltsangabe, nicht um eine gesungene Textform. Es finden sich darin (einem Schulbuchtext) auch Ungenauigkeiten, auf die es hier aber nicht ankommt. Worauf es ankommt, ist die unvermeidliche Formänderung. Die Wiederholung ist beabsichtigt: Man kann solche Texte vielleicht auf völlig überzeugende Weise in eine Sprache wie die japanische übersetzen, aber man *muß* die bedeutungstragenden Elemente in eine andere Reihenfolge bringen. Das wäre an sich fast unbedeutend, wenn sich diese Texte dadurch nicht zwangsläufig und unvermeidbar von ihrem musikalischen Partner entfernten. Das ist der Inhalt *in nuce*, in der 'Nußschale' dieses Abschnitts.

Auch wenn die Autoren der Fachliteratur unterschiedliche Schwerpunkte setzen, sie sind sich darüber einig, und es wurde hier auch zur Genüge belegt, die Beziehung zwischen Musik und Sprache ist eine besondere: <sup>355</sup>

Das Verhältnis von Musik und Sprache erfreut sich vielfältigster Aufmerksamkeit, die sich insbesondere auf zweierlei bezieht. Zum einen sind Fragen der *Vertonung*, das heißt des Umgangs der Komponisten mit Sprache und Dichtung, durch alle Sparten der Vokalmusik wie Lied, Kirchenmusik und Oper aufgeworfen. Zum anderen widmen sich den Arten des Zusammenspiels von Sprache und Musik neuerdings sogar eigene, "Word and Music Studies", "Musico-Literary Research" o. ä. komparatistische Disziplinen und Teildisziplinen. Verglichen werden dabei in der Regel die Kunstformen Literatur und Musik in ihren Wechselbeziehungen. Überschneidungsbereiche von Sprache und Musik ergeben sich jedoch auf zahlreichen Ebenen: der strukturellen ebenso wie der semantischen, der lautlichen bzw. klanglichen (phonetischen), der syntaktischen bzw. der grammatischen und, wohl am häufigsten, der rhetorischen.

RIETHMÜLLER, *Sprache und Musik* Vorwort

Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen etwa die Etude Op. 10/3 in E-Dur, *Tristesse*, von CHOPIN gehört, die, als Klavierstück komponiert, die Phantasie für viele Textversionen anregte, gilt: Zuerst war das Gedicht und dann das Lied. Vielleicht nicht in den Uranfängen, damals waren nach ROUSSEAU<sup>356</sup> beide ein und dasselbe, was GEORGIADES 150 Jahre später allerdings nicht bestätigt.<sup>357</sup> Dennoch kann man sagen, das sei die übliche Reihenfolge, von der schon früh [1601!] namhafte Wissenschaftler ausgingen.<sup>358</sup>

Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt.

CACCINI (1601, keine Seitenzahlen)

[Hintergrund: Aufkommen monodischer Musik im Zuge der Wiederbelebung der antiken Tragödie. Gegensatz zur vorherrschenden Polyphonie. Vorläufer des Operngedankens]

Je fremder die Kultur und ihre Sprache, desto größer der Abstand, der entsteht, wenn Lieder vom ursprünglichen Sprachpartner getrennt und mit einem neuen versehen werden. Wenn das Japanische die Rolle übernimmt, die im Original der deutschen Sprache zukommt, kann man womöglich gar nicht mehr vom gleichen Lied sprechen. Selbst wenn es nicht übersetzt, sondern auf deutsch gesungen wird, von Menschen, die den Inhalt gar nicht verstehen, entsteht vielleicht jedesmal ein neues Kunstwerk. Alle seine inneren Beziehungen nämlich, unabhängig davon, ob vom Komponisten tatsächlich gewollt oder nur von der Musikwissenschaft im nachhinein 'entdeckt' und plausibel gemacht, *können* wie gesehen nur für den Originaltext gelten - und nur für Leute, die diesen auch verstehen.

Er gilt als der Begründer der japanischen Kunstliedkomposition: Was der im Alter von 24 Jahren verstorbene TAKI RENTARŌ (瀧廉太郎) im Vorwort zu seinem Liedzyklus *Shiki* 「四季」 zusammenfaßte, enthält Gedanken, die auch die vorliegende Arbeit motivierten.<sup>359</sup>

Die Musik hat sich in letzter Zeit auf höchst fortschrittliche Weise entwickelt, unter den Kompositionen finden sich auch Lieder in großer Zahl, doch die meisten davon sind

Schullieder in der Art gewöhnlicher überlieferter Musik. Anspruchsvollere Werke sind ganz selten. Diejenigen von höherem Niveau verwenden westliche Musik, deren Texte lediglich durch japanische ersetzt sind, indem einfach die Zahl der Wörter passend gemacht wurde, was dazu führt, daß bei vielen die Attraktivität des Originals verlorenggeht. Zwar mag es einige geben, wo die Stimmen zur Originalkomposition passen, aber jeder weiß, daß man nicht von Perfektion reden kann, wenn die falsche Methode angewendet wurde. Ich werde die Aufgabe, diesen Mangel zu beheben, nicht zu meiner eigenen machen, aber weil es mir leid tut, veröffentliche ich im Sinne meines Beitrags hiermit als ein Resultat meines Studiums 2 oder 3 meiner Kompositionen, die auf japanischen Texten basieren. Ich wäre geehrt, wenn sie der Prüfung durch die Fachwelt standhielten.  
Im August 1900 Taki Rentarō

JEAN JACQUES ROUSSEAU (1712 - 1778) hatte ganz ähnlich schon 150 Jahre vorher und in schärferer Form im Prinzip gleiche Vorbehalte gegen die Praxis geäußert, den originalen Sprachpartner eines Musikstückes durch einen neuen, fremden zu ersetzen:<sup>360</sup>

"Keine Musik haben" nenne ich, wenn man sich diejenige einer anderen Sprache ausleiht, um zu versuchen, sie der eigenen anzupassen. Ich zöge es vor, daß wir unseren abgeschmackten und lächerlichen Gesang bewahrten, als daß - was noch lächerlicher wäre - wir die italienische Melodie mit der französischen Sprache kombinierten. Diese widerwärtige Verbindung, der vielleicht von nun an die Bemühung unserer Musiker gelten wird, ist allzu widernatürlich, um zulässig zu sein, und der Charakter unserer Sprache wird sich ihr niemals anbequemen.

ROUSSEAU, S. 95

Was zum Gegenstand dieser Arbeit erklärt wurde, bekommt durch diesen Gedanken der engen Zusammengehörigkeit von Text und Musik zusätzlichen Sinn. Wenn ROUSSEAU schon in dem Versuch, Musik aus dem italienischen Sprachraum auszuliehen und sie der linguistisch, kulturell und geographisch so nahen Sprache Französisch anzupassen, eine völlig inakzeptable Verletzung dieser Einheit sieht, um wieviel dramatischer muß dann die Begegnung der Musik mit einer so weit entfernten Sprache wie der japanischen ablaufen.

Wie eingangs schon angeschnitten wurde, erzwingt die Syntax des Japanischen eine andere Reihenfolge der Wörter (der Einzelbedeutungen). Die unterschiedlichen syntaktische Voraussetzungen haben also Konsequenzen. Das Problem ist bekannt und es besteht bei jeder Übertragung zwischen allen Sprachen, aber nur zwischen linguistisch weit voneinander entfernten wie Japanisch und Deutsch sind die Konsequenzen so drastisch. Bei der Gegenüberstellung zweier indo-europäischer Sprachen, etwa bei Deutsch-Englisch, bemerkt man sie kaum:

Stille Nacht, heilige Nacht,	alles schläft, einsam wacht
Silent night, holy night.	All is calm, all is bright

Syntaktisch ist kein großer Unterschied zu erkennen; Substantive mit entsprechender Bedeutung stehen an syntaktisch denselben Stellen, der Austausch von Verben und Adjektiven und die semantische Abweichung am Ende scheint dem Reim geschuldet.

Ich war (schon mal) in Amerika
I have been to America

Schon bei Allerweltssätzen wie diesem zeigt sich: sie haben eine ähnliche syntaktische Struktur. Wer PETER BROOKS Verfilmung von *Dantons Tod* (BÜCHNER) gesehen hat, zweifelt nicht mehr, zwischen Deutsch und Englisch sind nahezu perfekte Übereinstimmungen möglich. Mit Japanisch als Partner geht so etwas nicht. Aus

Ich war (schon mal) in Amerika
--------------------------------

wird

アメリカへ	行った	ことが	ある
Amerika nach	gegangen	Sache	existiert.

Entsprechend sind schon in der unscheinbaren ersten Zeile des *Erlkönigs*

Wer reitet so spät	durch	Nacht und Wind
風の夜	に	馬を駆り
Wind Nacht	durch	reiten

bereits alle wichtigen semantischen Bausteine seitenverkehrt aneinandergereiht. Analog zum weiter oben angeführten Beispiel des *Am Brunnen vor dem Tore* gilt auch hier: Wenn es stimmt, daß die Komponisten ihre Musik beim Lied auf den Text gezielt abstimmen,<sup>361</sup> dann ist es nicht egal, ob *Nacht und Wind* am Anfang oder am Ende der Zeile stehen. Der deutsche *Erlkönig* beginnt mit einer Frage; SCHUBERT trägt mit einem Quintsprung nach oben auf *Wind* der Tatsache Rechnung, vermutlich nicht zufällig.<sup>362</sup> Im japanischen Text steht an der Stelle aber das Wort für *reiten* und der Fragesatz ist einem Aussagesatz gewichen. Der Quintsprung bleibt natürlich auch im japanischen Lied, doch wurde ihm dort die theoretische Rechtfertigung entzogen.




Jede auf diese Weise von der unterschiedlichen Syntax verursachte Diskrepanz ist eine Nebenwirkung der Übersetzung. Sie läßt sich durch keine Maßnahme vermeiden; die Struktur der Sprache erzwingt das Abweichen von der Musik. Selbst die gelungenste Gedichtübersetzung ins Japanische muß wegen der Syntax den Kontakt zur Musik kündigen.

<i>Heideröslein</i>	Sah ein Knab' ein Röslein stehn, 童は 見たり Knabe sah
<i>Lindenbaum</i>	Ich schnitt in seine Rinde 幹には 彫りぬ Stamm schnitt
<i>Lorelei</i>	Ich weiß nicht was soll es bedeuten, なじかは 知らねど Was es bedeuten soll weiß nicht

Es erübrigt sich, weitere Beispiele aufzuzählen, man kann sagen, die Wortfolge jeder einzelnen Zeile werde auf diese Weise auf den Kopf gestellt. So greift die japanische Sprache bei der Übersetzung in deutsche Texte ein, ohne daß man es verhindern könnte. Trotzdem sind hier *nota bene* nicht die Übersetzungsaspekte gemeint, diese wurden an anderen Stellen dieser Arbeit thematisiert, es geht nur um das Verhältnis von Text und Musik.

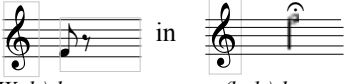
GEORGIADIS<sup>363</sup> diskutiert dieses Verhältnis an GOETHE'S *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Neben den oben bereits angesprochenen Differenzen der Sprachmelodie sind auch die bedeutungstragenden Elemente betroffen:



Der Reim   *Walde*   -   *balde*   erscheint als rhythmische

Identität, als melodische Umkehrung (*Walde* - *balde*) und als klangliche Auf-

hellung von



(Wal-)de   in   (bal-)de

Auch ohne Noten lesen zu können leuchtet sofort ein: Seine Deutung kann nur dann zutreffen, wenn die Sprache Deutsch ist. In einer ins Japanische übersetzten Version dieses Liedes *kann* nicht zutreffen, was er sagt, denn die *Langue* erlaubt nicht, die Verhältnisse so herzustellen. Selbst wenn in diesem Beispiel kein Reim involviert wäre: Text und Musik haben eine horizontale Ausdehnung. Ein Wort oder Ton folgt dem andern, und diese Abfolge ist nicht beliebig. SCHUBERT reagiert mit seinen Kompositionen auch auf die Bedeutung von einzelnen Wörtern, und selbstverständlich genau an den Stellen, wo diese im Text erscheinen. Nach der Übersetzung aber stehen *zwangsläufig* andere Wörter mit anderer Bedeutung dort, wie der kleinen Tabelle am Anfang des Kapitels entnehmbar ist: Statt *Walde* steht *verstummt*; statt *balde* steht *ach* usw. Musikwissenschaftliche Analysen deutscher Lieder *können* nicht mehr gelten, wenn die Sprache, in der sie gesungen werden, Japanisch ist:

Da, wie gesagt, die Musik über ein geschlossenes semantisches System nicht verfügt, muß der Komponist auswählen, will er sprachliche Inhalte musikalisch wiedergeben. Das aber heißt: Er interpretiert, bezeichnet in seinem Medium, was ihm wichtig erscheint, was er hervorheben will. Dies aber tut er wieder auf denselben drei "Ebenen", mit denen wir es bereits in der musikalischen Schicht zu tun hatten: auf der Ebene der Wörter, indem er einzelnen von ihnen ein musikalisches Zeichen zuordnet; auf der Ebene der syntaktischen Einheiten, indem er beispielsweise eines davon mit einer Motivfolge, einem "Thema" kombiniert, dieses vielleicht auch weiterführt, während gleichzeitig in seinem Text weitere, auch ganz andersartige Aussagen folgen; schließlich geht es, auf einer dritten Ebene, auch hier um das Ganze, um den Inhalt eines vollständigen Textes, eines Gedichts.

DÜRR, *Sprache und Musik*, S. 21 /22

In *Über allen Gipfeln ist Ruh* ging es GEORGIADES um den Reim. Wie weiter oben dargelegt, gibt es einen solchen in japanischen Texten nicht. Den von *Walde* und *balde* gibt es nach der Übertragung ins Japanische auch nicht mehr (und auch keinen

anderen Reim an dessen Stelle). Die Musik hat nichts mehr, was sie "melodisch umkehren" oder "klanglich aufhellen" könnte. Aus *Walde - balde* wird *kienu - haya*. Die 'Entfremdung' ist vollständig: syntaktisch *und* stilistisch.

### 8.6.2 Der Einfluß des Ausdrucks

Nicht von der Syntax erzwungen, aber in der trennenden Konsequenz vergleichbar sind euphemistische oder in ihrer Wirkung ähnliche Änderungen des Ausdrucks. Wird der *Tod* im *Erlkönig* dem gegenübergestellt, wie er sich im *Maō* präsentiert, dann entsprechen sich diese beiden Silben am Schluß:

<b>war</b>	<b>tot</b>
<b>tae</b>	<b>nu</b>

Sie bedeuten Ähnliches, unterscheiden sich aber stark im Ausdruck:

<i>Erlkönig:</i>	In seinen Armen das Kind <b>war tot</b> .
<i>maō:</i>	子は既に息絶えぬ das Kind hatte schon seinen <b>Atem ausgehaucht</b> .

*f* (Forte)! schrieb SCHUBERT über die beiden dazugehörigen Akkorde. FRANZ LISZT folgte ihm darin in seinen Transkriptionen; manche Pianisten spielen hier sogar ein donnerndes *ff* (Fortissimo)! Nachvollziehbar, sagt einem das Musikgefühl, der Tod ist ein dramatisches Ende.

Im japanischen Text steht: *Der Atem ist erloschen*. Das liegt noch näher an der wörtlichen Bedeutung der Schlußphrase als *Atem ausgehaucht*. Indessen, welchen der beiden Ausdrücke man auch wählt, selbst ein musikalisch völlig unbedarfter Mensch wird ein *f* mit *aushauchen* oder *erlöschen* nicht in Übereinstimmung bringen können, und noch weniger ein krachendes *ff*. Die euphemistische Umschreibung des Todes nimmt ihm die Dramatik und verliert dadurch die Beziehung zur Musik!

## Fazit

Am Ende der langen Liste der beschriebenen Kunstmerkmale - so unvollständig sie sein mag - steht die Erkenntnis: Deutschsprachige Kunstlieder lassen sich nicht ohne 'Kunstverlust' nach Japan umsiedeln.

Unter Kunst und Poesie verstehen die beiden betrachteten Kulturen Verschiedenes. Andeutungen, Assoziationen, Konnotationen, auch religiöse, spielen die Hauptrolle in der japanischen Poesie. Gemütsbewegung ist das Ziel, und die Normen dieser Kunst sind ästhetischer Natur. Mit ihnen geraten deutsche Texte in Konflikt. Den ursprünglichen Kunstcharakter zu erhalten, fehlen in der fernöstlichen Fremde die Voraussetzungen. Ein Verständnis von Kunst, welches diese nur als Medium des *Schönen* sieht, verdeckt die Sicht auf im Original evtl. enthaltene und nicht unbedingt schönheitsorientierte Kunstanteile. Das *Schöne* der einen Kultur hat zudem noch einen anderen Charakter als das *Schöne* der anderen.

Die wichtigsten deutschen Stilmittel gelten in der japanische Sprache nicht als solche. Was von den lokalen Dichtern als Ausgleich an japanischen Kunstelementen eingebracht wird, beschränkt sich auf eher zufällig passende Fragmente.

Schon aufgrund der Änderungen der Sprachmelodie bei der Übertragung ins Japanische oder der Präferenzen bei den musikalischen Bestandteilen kann man davon sprechen, die deutschen Lieder verlören ihren Status als Kunstlied, denn ihre Texte hätten keinen Kontakt zur Musikmelodie mehr. Die unterschiedliche syntaktische Struktur macht diesen Verlust endgültig.

Im besten Fall schaffen es die Stücke aufgrund ihrer musikalischen Qualität, *Volkslied* zu werden (*Lindenbaum*, *Lorelei*, *Heidenröslein*...). Wo der Musikteil durch einen ersetzt wird, der nicht mit dem Anspruch komponiert wurde, den Text zu erhöhen (das *Heidenröslein* von WERNER etwa) usw., gilt das ohnehin, auch im Deutschen.<sup>364</sup> Etwas drastisch formuliert kann man abschließend sagen, jedes deutsche Kunstlied höre in dem Moment, wo es mit einem japanischen Text verbunden wird, auf, eines zu sein. Den Zugang zur japanischen Musikwelt kann es sich nur durch Aufgabe seiner wichtigsten Charakteristik erkaufen.

Anmerkung:

Zur japanischen Poetik und ihrer Geschichte s. allgemein und historisch folgende weiterführenden Werke (genaue Angaben finden sich im Literaturverzeichnis):

- ÁROKAY, JUDIT: Die Erneuerung der poetischen Sprache  
 BENL, OSCAR: Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jh.  
 BROWER, ROBERT H./ MINER, EARL: Japanese Court Poetry  
 IZUTSU TOSHIHIKO / IZUTSU, TOYO: Die Theorie des Schönen in Japan  
 UEDA, MAKOTO: Literary and Art Theories in Japan



## Résumé

Der *maō* ist kein Satan, er hat mit ihm nichts zu tun, er stammt vom anderen Ende der Welt. Die Wörterbücher bemächtigten sich seines Namens nur - wohl in Ermangelung besserer Alternativen. Mit dem *Erlkönig* aber hat der *maō* viel gemeinsam, als Übersetzung für jenen ist er geradezu ideal, undefiniert, doch bedrohlich, wie sie beide sind. Damit ist das Rätsel der Überschrift dieser Arbeit gelöst - und ein kleines Einzelergebnis benannt. Auch zur Frage, weshalb in der japanischen Version von *Am Brunnen vor dem Tore* des Wanderers *Ruhe* durch ein diametral entgegengesetztes *Glück* ersetzt sei, wurden die Analysen fündig. Sie konnten sogar zwei plausible Erklärungen mit völlig unterschiedlicher Basis vorschlagen (und es mag noch weitere geben): Das Wort *bodaiju* bedeutet zwar *Lindenbaum*, aber einen mit buddhistisch-glückverheißender Konnotation. Die rufenden Zweige eines solchen Lindenbaums haben keine Wahl: sie können nur von *Glück* künden. Und ein *Brunnen*, mit *izumi* übersetzt, wird zu einem dieser Jahreszeitenwörter *kigo*, die unverzichtbarer Bestandteil der *haiku* sind, deren Konnotationen aber fast überall wirken können. *Izumi* als *kigo* steht für den *Sommer*, der aber gilt nach Auskunft einheimischer Autoren <sup>365</sup> als

die Jahreszeit, unter dem gleißenden Licht der Sonne die von leichtbewegtem Jungsein überquellende gesunde Schönheit zu preisen, der Jugend zu huldigen.

Wie könnte man damit eine (*letzte*) *Ruhe* in Einklang bringen!

Viele 'kleine' Einzelergebnisse dieser Art bilden in ihrer Summe das *Resultat* dieser Untersuchung. In ihnen nun einen gemeinsamen Nenner zu suchen, d. h. sie unter einem schlagwortartigen Oberbegriff zusammenzufassen, wäre ein verständlicher Wunsch, dem man aber nicht nachgeben sollte, weil er einzuebnen droht, was mit Mühe herausgearbeitet wurde. Gerade die Vielfalt und das Sich-Überlagern verschiedenster Faktoren liegen ganz offenbar in der Natur des untersuchten Gegenstands. Es wäre ein Fehler, ausgerechnet diese Einsicht durch Nivellierung wieder zu verwischen und unsichtbar zu machen.

Andererseits sind die einzelnen, kleinen, durch die Untersuchung freigelegten Ergebnisse keineswegs alle 'längst bekannt'. Beispielsweise ist das Personifizieren abstrakter Begriffe im japanischen Sprachgebrauch nicht 'normal', es ist kein akzeptierter Bestandteil, und die japanischen Versionen der deutschen Texte deckten das insofern auf, als sie sich dieser 'Regel' fügen. Der konkrete *Lindenbaum*, die konkrete *Lorelei*, das konkrete *Heidenröslein* schon, aber weder *Du holde Kunst* noch *Freude, Tochter aus Elysium*, noch andere im Deutschen wie selbstverständlich personifizierte Abstrakta finden den Weg in den japanischen Gesang. Eine *holde Kunst* als agierendes Wesen zu besingen, wie SCHÖBER und SCHUBERT das tun, lassen die einheimischen Regeln eben nicht ohne weiteres zu. Zum Glück wies der Sprachforscher KINDAICHI auf das Fehlen der *Hypostasierung* im Japanischen hin, auf ihn kann man sich als Zeugen berufen, denn wo in westlichen Lehrbüchern fände sich eine Erwähnung dieses Phänomens?

Im Gesang, so scheint es, wird ein Text zu besonderer Sprache. Ein Lied stellt seinen Text laut in den Raum, macht ihn sozusagen öffentlich. Doch damit es überhaupt in diese Lage kommen kann, das heißt überhaupt gesungen wird, scheint das Lied der Akzeptanz durch die Allgemeinheit zu bedürfen. Das unter anderem unterscheidet seinen Text von gesprochener oder geschriebener Sprache, die unabhängiger ist und rücksichtsloser sein kann.

Auch aus der Sicht ihres Zweckes oder ihrer Absicht bestehen die Texte der Lieder aus besonderer Sprache. Zweifellos werden sie bisweilen fremden Zielen dienbar gemacht, zum Überzeugen, Beten, ja selbst zum Marschieren 'mißbraucht' - im allgemeinen aber singt man freiwillig, aus Lust, Freude, Vergnügen am Gesang. Nur - geschriebene Sprache hingegen kommt auch ohne Spaß, Lust und Freude aus, sie kann auch im Stillen, von niemandem bemerkt, produziert und sinnvoll rezipiert werden. Ihr ist fast alles erlaubt, sie darf verletzen, unverstanden bleiben, langweilig sein und rätselhaft, gegen fast alle Regeln verstoßen - sie wird trotzdem gelesen. Die Sprache des Gesangs hat solche Freiheiten nicht. Sie scheint enger gebunden an die lokalen Regeln der *Langue*, der Gesellschaft, der Kultur, in der sie sich - und wenn sie sich - äußert. Das führt aber zu dem Schluß, in den Liedern seien die



jeweiligen Regeln der *Langue*, der Gesellschaft und der Kultur sozusagen latent enthalten. Wenn das zutrifft, dann eignen sich deren Texte gerade deshalb zum Kulturvergleich - was sich auch als Rechtfertigung für die hier vorgelegte Arbeit interpretieren läßt. Es ist deshalb kein Widerspruch, wenn ich den oben formulierten Bedenken gegen ein die Einzelresultate überlagerndes Gesamtergebnis zum Trotz ein Fazit in bezug auf die Rolle der Texte selbst zu ziehen versuche. (Es ist wieder provokativ formuliert, aber nur, um so der Essenz ans Licht zu verhelfen.)

Im Laufe der Untersuchung verfestigte sich der Eindruck, alle Anziehungskraft der Lieder sei der Musik geschuldet, und alle Überlegungen zu den Texten seien dem Bestreben untergeordnet, diese Anziehungskraft nicht zu stören. Von einer Plattform des Übersetzens aus den Untersuchungsgegenstand zu betrachten, wäre daher verfehlt. Es gibt keine japanische Textversion, die sagt, was und wie es der Autor des deutschen Originals meinte. Selbst wenn sie es könnte - *genau das darf sie nicht*. Einer vom Deutschen ins Japanische übertragenen und laut in den Raum gestellten Sprache, die es doch versuchte, würde die Allgemeinheit die Anerkennung verweigern. Deshalb geht die Frage, die wissen will, ob eine Textversion es schafft, bei ihren Rezipienten eine annähernd gleiche Wirkung wie das Original bei den seinen zu erzielen, am Problem vorbei: Der neue Text *will gerade das nicht*. Er will es umso weniger, je anspruchsvoller die Originale nach Form und Inhalt sind, denn diese sind umso weiter von den lokalen Maßstäben entfernt. Selbst die Texte der wenigen Stücke mit Volksliedstatus klingen nur beim ersten, flüchtigen Hinhören wie das Original; beim zweiten, genaueren, findet man, daß sie unabhängig sind und so gestaltet, daß sie den lokalen Maßstäben genügen.

Diese lokalen Maßstäbe wenigstens teilweise sichtbar zu machen, daran hatte jedes der 'vielen kleinen' Einzelergebnisse seinen Anteil. Nach der Art und Weise, in der sie Aufschlüsse erlauben, lassen sie sich auf drei Ebenen einordnen, man sollte sich nur bewußt bleiben, daß diese sich überlagern, vermischen und ergänzen.

# ❶ Was die Texte *an sich selbst* erkennen lassen

Der westliche Sprachgebrauch stößt sich nicht daran, selbst für die freiwilligste aller Beziehungen, die Liebe, einen Imperativ zu bemühen: "Liebe mich!" - in jedem zweiten westlichen Schlager wird der paradoxe Gedanke besungen. Im japanischen Sprachgebrauch wird man solchen Konstruktionen nicht begegnen; im Gesang kommen sie erst recht nicht vor, unabhängig davon, ob es sich um japanische oder um westliche Lieder handelt, und unabhängig davon, wie die Originale lauteten. Ähnliches gilt für die Hypostasierung; es wurde oben bereits gesagt: sie ist kein Bestandteil japanischer Rede. Die Auseinandersetzung mit den Liedtexten deckte derartige Unterschiede für jedermann sichtbar auf. Wieso also sind manche der berühmtesten deutschen Originale nicht mit einem japanischen Text versehen? Weil so paradox niemand spricht in Japan, könnte eine mögliche Antwort lauten!

Auch nicht so aggressiv, möchte man hinzufügen, denn gleiches gilt für verbale Provokationen aller Art, der deutschen Sprache und damit vieler deutscher Gedichte oft unverzichtbares Gewürz. Starke Worte sind japanischem Sprachgebrauch ohnehin fremd. So läßt es sich im Italienischen, Spanischen, Englischen ausgesprochen 'gut' fluchen, sofern man das zu tun geneigt ist. Vor so wenig scheuen diese Sprachen in der Wortwahl zurück, daß man den Nachweis der Behauptung in einer Dissertation wie dieser gar nicht führen könnte. Im Deutschen flucht es sich weniger gut - und im Japanischen geht es fast gar nicht. Dabei ist es nicht so, daß sich die Menschen dort übermäßig beherrschten, obwohl sie zu Recht im Ruf stehen, gerade das besonders gut zu können, sondern daß selbst die, denen jede Beherrschung fernläge, sich ebenfalls keiner unflätigen Wortwahl befleißigen. Es ist fraglich, ob ihnen überhaupt Wörter von ähnlich krasser 'Qualität' und in ausreichender Menge zur Verfügung stünden; am Wortschatz also kann der Versuch schon 'scheitern'. Aber auch der Zwang, ausgeübt von Etiquette und Scham und dgl. verhindert, daß derartiger Sprachgebrauch sich entwickeln konnte. Das Vokabular der Liedtexte spiegelt auch diese 'Eigenart' im Prinzip. Es ist nicht überraschend, wenn SCHILLERS *Wollust* (ward dem Wurm gegeben) oder GOETHE'S *Eingeweide* (die ihn schmerzen) usw. in keiner Übersetzung auf Japanisch vorliegen. Vermutlich nicht einmal in

einer Fachschrift wäre ein Satz wie: *Mushikera ni sae seiteki kairaku ga ataerareta....* (虫けらにさえ性的快樂が与えられた...) oder ähnlich vorstellbar. So man will, könnte man "*Wollust ward dem Wurm gegeben*" sogar wörtlich übersetzen - ich habe es gerade getan - der Satz ist trotzdem nicht übersetzbar [!], denn er würde nirgendwo gesagt, in kein Gedicht Eingang finden und erst recht nie gesungen. Selbst in nur-inhaltlichen Erläuterungen zu SCHILLERS Gedicht wird die Wollust des Wurms entweder völlig verballhornt und daraus etwas wie: "Wir Menschen, mögen wir auch noch so kleine Würmer sein, so wurden wir doch für schöne Empfindungen ausgestattet ..." usw. gemacht. Oder die Kommentatoren lassen den Wurm Wurm sein, bereinigen aber den Satz um die *Wollust*:<sup>366</sup>

虫けらにさえも楽しみが与えられ  
Sogar dem Wurm ward Vergnügen gegeben

Leicht kann so der Eindruck entstehen, alle japanischen Versionen mißachteten oder verrieten den Geist der Originale, verfälschten ihn gar, und den größten Grad der Mißachtung erreichten sie dort, wo sie auf eine Übersetzung ganz verzichten und den Text deutsch belassen. So überzogen sie klingt, auch diese Aussage ist wertfrei, wie die Analyse des *Erlkönigs* stellvertretend zeigte. Was ich Mißachten usw. nannte, beruht nicht auf Ablehnung des Geistes im Original, und auch nur selten auf mangelndem Verständnis oder ungenügender Sprachkenntnis. Es ist erzwungen von in der *Langue* oder den in deren Umfeld bestehenden Bedingungen.

## ② Worauf die Texte *verweisen*

Immer können die Musiktexte als Repräsentanten des allgemeinen Sprachgebrauchs gesehen werden, denn man darf annehmen, daß nichts gesungen wird, was man nicht auch laut sagen könnte. Besonders dort, wo sie verborgene Bereiche reflektieren, wirken sie unerwartet als Kulturspiegel, wie in einem weitergehenden Analyseschritt deutlich wird. In solchen Fällen kann man sie sich erst recht als *Symptome* denken für einige nicht ohne weiteres an der Oberfläche sichtbare Bedingungen im *sozio-kulturellen Hintergrund*.

So erlauben manche ihrer Ausdrucksweisen unter anderem einen Bezug zu MORI

ARIMASAS Thesen, wonach zwischen bestimmten Strukturformen der Sprache und der Persönlichkeitsstruktur der Japaner ein Zusammenhang bestehe. Es ist nämlich keine lediglich amüsante Marotte, wenn eine Mutter ihr Kind fragt: "Was möchte ich trinken?" obwohl sie meint "Was möchtest du trinken?" Die Ausführungen MORIS machen es zumindest einigermaßen plausibel, warum der Sohn im japanischen *Erlkönig* gewissermaßen wie sein eigener Vater spricht, wenn er sagt: *Der Erlkönig hält den (meinen) Jungen fest*, und eben nicht: *Der Erlkönig hält mich fest*. Teile der Thesen MORIS können darüberhinaus auch durchaus als Grund für das in der japanischen Rede oft spürbare Fehlen eines erkennbaren Standpunktes, für die immer alles in der Schwebe haltende inhaltliche Unverbindlichkeit gesehen werden. Vermutlich wurde einiges von dem, was er zum Thema Beziehung zwischen Sprachstruktur und Persönlichkeitsstruktur formulierte, einer westlichen Leserschaft hier zum ersten Mal vorgestellt.

Auf ähnliche Weise zeigte sich anhand des detaillierten Bildes, das YANABU AKIRA von der 'japanischen Liebe' malt, wie die Liedersprache typische Beziehungsmuster berücksichtigt. Den *Sachverhalt Liebe* habe es im Japan von vor hundert Jahren gar nicht gegeben, und außerdem weckten die den westlichen Liebesbegriff bezeichnenden Kombinationen der Schriftzeichen allesamt schmutzige Assoziationen! Unter anderem deshalb also, so darf man schließen, gibt es in dem Land keine Liebeslieder, so wie wir sie verstehen - heute noch nicht! Hier findet die Tatsache der vielen nicht-übersetzten deutschen Liebeslieder eine weitere vorstellbare Erklärung.

### ③ Die *Kunst* an den Texten

Schließlich erscheinen die Lieder auf einer dritten Ebene als das direkte Objekt der Betrachtung; jetzt legen sie nicht in erster Linie einen Sprachgebrauch bloß, sind auch nicht vorrangig Symptome für etwas anderes im Hintergrund, sondern ziehen als Kulturgegenstand selbst die Aufmerksamkeit auf sich. In dieser Rolle zeigen sie:

Gesungenes, auch wenn es importiert ist, unterliegt der Qualifizierung durch ein Publikum, das sich an Werten und Normen orientiert, die mit denen im Westen nicht

übereinstimmen. Um als Kunst in Japan anerkannt zu werden, muß sie vorrangig das Kriterium der Schönheit erfüllen, eine Sichtweise, die durchscheint bei fast allen konsultierten Autoren. Von der Sprache der Lieder wird ästhetische Befriedigung erwartet, keine intellektuelle. Selbst wenn diese Bedingung auch für Deutschland gälte (sie gilt nicht),<sup>367</sup> bliebe immer noch der Unterschied in der Beurteilung dessen, *was* schön ist. In Japan ist einem gesungenen Text im Namen des geltenden Schönheitsmaßstabes keine Rolle erlaubt, außer der harmlosen und unkritischen Naturbeschreibung oder der Darstellung sentimentaler Gefühle (die traurig sein dürfen, aber nicht defätistisch).

Importierte Lieder, das ist die (wiederholte) Hauptaussage auch zum Kunstgehalt, unterliegen den gleichen von Kultur und Gesellschaft ausgeübten Zwängen wie die einheimischen. Deutschsprachige Liedertexte wollen argumentieren, recht haben, belehren, aufrütteln, Kritik üben, Schlüsse ziehen, Probleme benennen, moralisieren, tiefgründige Botschaften verkünden - auf jeden Fall aber die 'nur-schöne' Darstellung überschreiten. Damit liegen sie von vornherein außerhalb eines in Japan als akzeptabel empfundenen Rahmens. Sie werden dort 'ignoriert', indem sie nur auf deutsch gesungen werden, oder sie werden 'akzeptabel' gemacht, indem der Übersetzer die betreffenden Stellen tilgt oder ändert. Das aber führt immer und unvermeidlich zur Zerstörung des Zusammenhangs von Musik und Text und damit - im Fall von sogenannten Kunstliedern - zum Verlust ihres konstituierenden Elements.

### **Ausblick**

Die oben gemachten Aussagen fordern auf zum Versuch zu extrapolieren und zu fragen, ob die Erkenntnisse aus den Liederanalysen nicht auch auf die Verhältnisse in allgemeineren, vielleicht wichtigeren Gebieten Licht werfen. Widersprechen nicht auch die Formen, Inhalte, Ausdrucksweisen und Motive 'normaler' deutscher Literatur den bestehenden Normen? Oder, in umgekehrter Richtung, müßte man sich nicht überall dort, wo die japanische Sprache und die Kunst gemeinsam auftreten, z. B. in den Werken der großen Literaturpreisträger, fragen, ob sie, die KAWABATA YASUNARI (川端康成), ŌE KENZABURO (大江健三郎) usw., im Westen

eigentlich für das ausgezeichnet wurden, wofür man sie in ihrer Heimat schätzt? Ist das Urteilsvermögen der westlichen Betrachter bei der Beurteilung all dieser Kunstwerke erhaben über die "totale Fassungslosigkeit", wie sie KRUSCHE als die 'übliche' Reaktion auf 'typische' japanische Sprachkunst konstatierte? <sup>368</sup>

Hier nachzuhaken bietet sich an - als vorstellbarer Ansatz für weitergehende Untersuchungen.

**V ANHANG**

## Das Untersuchungsmaterial

Die folgenden Seiten stellen den Korpus von 50 Liedern vor, der, versehen mit analytischen Auswertungen und Anmerkungen, die Basis für die Inhalte der Tabellen im Hauptteil bildet. Diese Stücke sind geordnet in den Gruppen A ~ C. Als Referenz sind alle übrigen Gesangsstücke, auf die darüberhinaus in dieser Arbeit Bezug genommen wurde, in Gruppe D im Wortlaut und mit Quellenangabe vorgestellt. Um bei der Betrachtung und der Analyse Automatismen zu vermeiden, wurden die Texte innerhalb jeder Gruppe willkürlich nebeneinandergereiht.

**Gruppe A** enthält 20 Werke. Davon sind 10 deutschsprachige Lieder, die auch in japanischer Version existieren; sie sind mit diesen paarweise zusammengefaßt.

In **Gruppe B** wurden ihnen weitere 10 deutsche Volks- / Kunstlieder (Texte alle von verschiedenen Dichtern), die *nicht* in verbreiteter Form in einer japanischen Version existieren, hinzugefügt. (Insgesamt sind also 20 original deutsche Gesangsstücke in der Liste enthalten.)

In der dritten **Gruppe, C**, sind ihnen, als mengenmäßiges Gegengewicht, 20 der bekanntesten japanischen Kunstlieder gegenübergestellt.

Alle japanischen Texte sind mit einer deutschen *Inhaltsangabe* versehen. Bei denen der Gruppe A handelt es sich also um *Rückübersetzungen*. Nicht gebunden an den in dieser Arbeit sonst an eine Übersetzung angelegten Maßstab, es müsse sich das gleiche Gefühl beim Leser in der Zielsprache einstellen wie dasjenige eines Lesers in der Originalsprache, dienen die *Inhaltsangaben* nur dazu: 1. Sie in eine Form zu bringen, in der sie den deutschen Texten gegenübergestellt, verglichen werden können. 2. Als Orientierungshilfe für Leser, die mit dem Japanischen nicht vertraut sind. (Alle Interpretationen und Analysen orientieren sich immer an den Originalen.)

Die Lieder der Gruppen A bis C wurden im wesentlichen nach Gesichtspunkten analysiert, wie sie sich aus den Kapiteln des EINLEITENDEN TEILS zwangsläufig ergaben:

### Gesichtspunkt

### Erklärung

#### **Merkmale Poetik / Lyrik:**

Angaben für deutsche Texte: Stilmittel wie Paarreim, Jambus usw. Japanischen Liedern wurden einfache Angaben der Stilmittel beigelegt, soweit diese unzweifelhaft erkennbar waren. Im Text geben die Zahlen in Klammern in der ersten Strophe die Anzahl der **Moren** pro Zeile oder Phrase (Satz) an.

#### **Tongeschlecht:**

Dur, Moll usw.

#### **Kommunikationsvorgang:**

Ausschnitte von im Text enthaltenen wörtlichen Redeteilen. Es wurde jeweils nur *ein* typisches Beispiel benannt. Als Kommunikationsvorgang galt auch, wenn unbelebte Dinge (Zweige...) oder Tiere sich *sprechend* beteiligten.

#### **Dominante Sprachfunktion:**

Auf *drei* (von sechs) der JAKOBSONSchen Sprachfunktionen hin wurden die Texte untersucht, aber nur dort, wo sich eine der drei unzweifelhaft als die dominierende zeigte, wurde sie als Merkmal registriert:

#### **1. referentielle Funktion**

Zielt auf den Inhalt: "Es war einmal ..."



## 2. *emotive* Funktion

In ROMAN JAKOBSONs Ansatz ist die emotive Funktion derjenige Sprachanteil, der die Einstellung des Sprechers übermitteln. Das geschieht nach JAKOBSON am deutlichsten durch Interjektionen, Betonung einzelner Sprachteile usw., mit denen die referentiale (inhaltliche) Komponente 'persönlich gefärbt' wird. Im Rahmen dieser Arbeit ist der Begriff *emotiv* zum Zweck der Textkategorisierung etwas weiter gefaßt. Alle Formen introspektiver Rede (Selbstgespräche) sind unter dieser Rubrik eingeordnet, aber auch jede andere Äußerung, die zweifelsfrei erkennen läßt, daß der Sprecher (der Autor) auf sich selbst zielt.

## 3. *conative* Funktion

Sie appelliert: "Dahin, laß uns gehen ..."

## Vokabular:

Die Häufigkeit des Auftretens der folgenden drei Begriffe wurde erfaßt.

**Liebe, Gott und Tod.** Sie sind in den Texten hervorgehoben: **Liebe** in jeder Form einer Erscheinung des Wortes, auch solche Liebe, die nichts mit 'romantic love' zu tun hat. In den japanischen Texten ist analog dazu jedes Vorkommen von 愛 oder 恋い gekennzeichnet. Auch Wörter wie 可愛い (*ateji*), かわいい o.ä.

**Gott** ist in allen seinen Erscheinungsformen (**Jesus, Herr, Schöpfer...**) markiert und hervorgehoben.

Ebenso wird der **Tod** in allen seinen, auch den euphemistischen, Darstellungen, sowie alle den Tod einschließenden Ausdrücke (**Grab, den Atem aushauchen...**) markiert und hervorgehoben.

**Personenbezogene Wörter** wurden nach ihrer gramm. Person zahlenmäßig aufgelistet und auch im Text **farbig** gekennzeichnet. Auch Gott, Engel usw. wurden dabei als 'Personen' betrachtet. Wörter, die für den Autor selbst stehen, wie *ich, mir* usw. wurden *nicht*, doppelte Personenbenennungen ("Mein Vater, mein Vater") wurden nur einfach gezählt.

## Gruppe A. Auswahl deutscher Texte und deren japanischer Version

### 1. Der Erlkönig

Quelle:	GOETHE, JOHANN WOLFGANG, <i>Gedichte</i> , Reclam 1980, S. 76
Text:	JOHANN WOLFGANG GOETHE
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Paarreim (aa, bb ...) Jambus, vierhebig
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
Dominante Sprachfunktion	referential (inhaltsbezogen): Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind.
Vokabular:	
Liebe	1 Ich <b>liebe</b> dich, mich reizt deine schöne Gestalt
Gott	-
Tod	1 In seinen Armen das Kind war <b>tot</b>
1. Person	20
2. Person	23
3. Person	27
Summe	70

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? -  
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? -  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. -

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir;  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir,  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand." -

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht? -  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In dürren Blättern säuselt der Wind. -

"Willst, feiner Knabe, du mit mir geh'n?  
Meine Töchter sollen dich warten schön:  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n,  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein." -

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? -  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;  
Es scheinen die alten Weiden so grau. -

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!" -  
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Erlkönig hat mir ein Leids getan! -

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.

## 2. *Maō* 「魔王」 [Satan (Erlkönig)]

Quelle:

Text:

Musik:

*Chūgakusei no ongaku 1* 「中学生の音楽 1」

ŌKI ATSUO (大木惇夫) / ITŌ TAKEO (伊藤武雄)

FRANZ SCHUBERT

Merkmale Poetik / Lyrik

Moren: 5-5-5-4-6-5-6-4... als akzeptierte Abweichung vorstellbar  
(字余り・字足らず)

Tongeschlecht

Moll

Kommunikationsvorgang

Dominante Sprachfunktion

坊やなぜ顔隠すか

referential (inhaltsbezogen): 風の夜に馬を駆り駆けりゆく者あり

Vokabular:

Liebe

-

Gott

-

Tod

1 子は既に息絶えぬ

1. Person

1

2. Person

10

3. Person

10

Summe

21

かぜのよに (5) うまをかり (5)  
かけりゆく (5) ものあり (4)  
うでにわらべ (6) おびゆるを (5)  
しつかとばかり (6) いだけり (4)

*Inhaltsangabe*

In stürmischer Nacht, zu Pferde

reitet jemand.

Im Arm hält er einen ängstlichen Knaben

richtig fest.

ぼうやなぜかおかくすか  
おとうさんそこにみえないの  
まおうがいるこわいよ  
ぼうやそれはさざりじゃ

Junge, warum versteckst du dein Gesicht?

Vater, siehst du da drüben nicht?

Ein Satan ist doch da, und bedrohlich.

Junge, das ist dünner Nebel.

かわいいぼうやおいでよ  
おもしろいあそびをしよう  
かわぎしにはなさき  
きれいなおべべがたとある

Süßer Junge, komm doch,

laß uns interessante Spiele spielen.

Am Flußufer blühen die Blumen, und

es gibt viele schöne Kimonos.

おとうさんお父さんきこえないの  
まおうがなにかいうよ  
なあにあれば  
かれはのざわめきじゃ

Vater, Vater, hörst du nicht?

Der Satan sagt etwas.

Ach woher, das ist

das Rascheln des Laubes.

ぼうやいっしょにおいでよ  
よういはどうにできてる  
むすめとおどっておあそびよ  
うたっておねんねもさしたげる  
いいところじゃよさあおいで

Junge, komm doch mit,

die Vorbereitungen sind schon lange gemacht.

Tanzen und spielen wir mit meinen Töchtern.

Sie singen dich auch in den Schlaf.

Das ist doch ein schöner Ort; also komm!

おとうさんお父さん  
それそこにまおうのむすめが  
ぼうやぼうやああそれは  
かれたやなぎのみきじゃ

Vater, Vater,

das da drüben, Satans Töchter ...

Junge, mein Junge, ach, das ist

der Stamm eines verdorrten Weidenbaums.

かわいやいいこじゃのうぼうや  
じたばたしてもさらってくぞ  
おとうさんおとうさんまおうがいま  
ぼうやをつかんでつれてゆく

Mein süßes Kind, guter Junge,

auch wenn du dich wehrst, ich entführe dich doch!

Vater, Vater, der Satan

greift mich jetzt und nimmt mich mit.

ちちもこころおののきつ  
あえぐそのこをいだきしめ  
からくもやどにつきしが  
こはすでにいきたえぬ

Auch dem Vater zittert das Herz,

er hält das um Atem ringende Kind fest,

er erreicht den Hof mit Müh' und Not, doch

das Kind hat schon seinen Atem ausgehaucht.

### 3. Heidenröslein

Quelle:	GOETHE, JOHANN WOLFGANG, <i>Gedichte</i> , Reclam 1980, S. 17
Text:	JOHANN WOLFGANG GOETHE
Musik:	FRANZ SCHUBERT; HEINRICH WERNER
Merkmale Poetik / Lyrik	Fünfzeilige Strophe (abaab), trochäisch mit zweizeiligem Refrain. a-Zeilen: vierhebzig, b-Zeilen: dreihebzig; Refrain erste Zeile: Waise, zweite Zeile reimt sich auf die b-Zeilen.
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	Knabe sprach: Ich breche dich
Dominante Sprachfunktion	referential (inhaltsbezogen): Sah ein Knab' ein Röslein steh'n ...
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	4
2. Person	3
3. Person	7
Summe	14

Sah ein **Knab'** ein Röslein steh'n,  
Röslein auf der Heiden,  
War so jung und morgenschön,  
Lief **er** schnell, es nah zu sehn,  
Sah's mit vielen Freuden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

**Knabe** sprach: **Ich** breche **dich**,  
Röslein auf der Heiden!  
**Röslein** sprach: **Ich** steche **dich**,  
Daß **du** ewig denkst an **mich**,  
Und **ich** will's nicht leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde **Knabe** brach  
s'Röslein auf der Heiden;  
Röslein wehrte **sich** und stach,  
Half **ihm** doch kein Weh und Ach,  
Mußt' es eben leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

(Das Röslein wurde da als Person gezählt, wo es als solche zu erkennen ist)

#### 4. *No naka no bara* 「野なかの薔薇」 oder nur 「のばら」 [Heidenröslein]

Quelle:	<i>Nihon shōka shū</i> 「日本唱歌集」 S. 136 (WERNER Version)
Text:	KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風)
Musik:	HEINRICH WERNER
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-6-7-7-6-7-6 ... keine typisch japanische Versform, aber die Häufung von 7er-Gruppen ist auffällig: 字余り ; 字足らず
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	た お ゆ 手折りて往かん、
Dominante Sprachfunktion	referential (inhaltsbezogen): 童は見たり、野なかの薔薇
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	1
3. Person	2
Summe	3
わらべ み 童 は見たり、(7) の ばら 野なかの薔薇。(6) きよ さ 清らに咲ける、(7) いろめ その色愛でつ、(7) あ 飽かずながむ。(6) くれない 紅 におう、(7) の ばら 野なかの薔薇。(6)	<i>Inhaltsangabe</i> Das <b>Kind</b> sah eine Rose im Feld; sie blühte so rein, ihre Farbe entzückte ihn. Es betrachtete sie unermüdlich. Dunkelrot gefärbte [duftende] <sup>369</sup> Rose im Feld.
た お ゆ 手折りて往かん、 の ばら 野なかの薔薇 た お た お 手折らば手折れ、 おもいで 思 出 ぐさに、 きみ さ 君 を刺さん。 くれない 紅 におう、 の ばら 野なかの薔薇。	'Die will ich pflücken, die Rose im Feld.' 'Wenn du willst, so pflücke mich, zur Erinnerung stech' ich <b>dich</b> !' Dunkelrot gefärbte [duftende] Rose im Feld.
わらべ お 童 は折りぬ、 の 野なかの薔薇。 お 折られてあわれ、 きよ いろか 清らの色香、 とわ 永久にあせぬ。 くれない 紅 におう、 の ばら 野なかの薔薇。	Das <b>Kind</b> pflückte, die Rose im Feld. Gepflückt ist die arme [Blume], die reine Schönheit ist in Ewigkeit verblaßt. Dunkelrot gefärbte [duftende] Rose im Feld.

## 5. Am Brunnen vor dem Tore

Quelle:	Projekt Gutenberg. de: WILHELM MÜLLER
Text:	WILHELM MÜLLER
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Paarreim (aa,bb) Hexameter
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	Zweige als sprechende Personen: als riefen sie mir zu: "Komm her zu mir, Geselle..."
Dominante Sprachfunktion heute wandern	emotiv (selbstbezogen): Ich träumt in seinem Schatten; Ich muß auch
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	2 hier findest du <b>deine Ruh!</b> ; du fändest <b>Ruhe</b> dort!
1. Person	13
2. Person	4
3. Person	1
Summe	18
Am Brunnen vor dem Tore <b>ich</b> träumt in seinem Schatten	da steht ein Lindenbaum; so manchen süßen Traum.
<b>Ich</b> schnitt in seine Rinde es zog in Freud und Leide	so manches liebe Wort; zu ihm <b>mich</b> immerfort.
<b>Ich</b> muß auch heute wandern da hab <b>ich</b> noch im Dunkel	vorbei in tiefer Nacht, die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten, "Komm her zu <b>mir</b> , <b>Geselle</b> ,	als riefen <b>sie mir</b> zu: hier findest <b>du deine Ruh!</b> "
Die kalten Winde bliesen der Hut flog <b>mir</b> vom Kopfe,	<b>mir</b> grad ins Angesicht, <b>ich</b> wendete <b>mich</b> nicht.
Nun bin <b>ich</b> manche Stunde und immer hör <b>ich's</b> rauschen:	entfernt von jenem Ort, <b>du</b> fändest <b>Ruhe</b> dort!
[Die Zweige ( <b>sie</b> ) wurden da als Person gezählt, wo sie sprechen]	

## 6. *Bodaiju* 「菩提樹」 [Lindenbaum]

Quelle:	<i>Aishōka shū</i> 「愛唱歌集」 S. 66
Text:	KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風)
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-7-7-7-7-6-7-7-7 ... 7er Metrum lehnt sich an japanische Versformen an
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	Zweige als sprechende Personen: 語るごとし 来よ愛し侶
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): うまし夢見つ
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	1
3. Person	1
Summe	2

### Inhaltsangabe

いずみにそいて (7) しげるぼだいじゅ (7)	Entlang der Quelle, prächtiger Lindenbaum;
したいゆきては (7) うましゆめみつ (7)	sehnstüchtig ihn erreichend träumte ich einen süßen Traum.
みきにはえりぬ (7) ゆかしことば (6)	In den Stamm schnitt liebliche Worte ich ein;
うれしかなしに (7) といしそのかげ (7)	in Freud und Leid besucht' ich seinen Schatten,
といしそのかげ (7)	besucht' ich seinen Schatten.
きょうもよぎりぬ くらきさよなか	Auch am Ende des heutigen Tages kam ich in dunkler Mitternacht.
まやみにたちて まなことずれば	In tiefster Finsternis stehend schloß ich die Augen,
えだはそよぎて かたるとし	da wiegten seine <b>Zweige</b> , als ob sie sprächen:
こよいとしも ここにさちあり	"Komm, lieber <b>Gefährte</b> , hier ist das Glück,
ここにさちあり。	hier ist das Glück."
おもをかすめて ふくかぜさむく	Der kalte Wind blies und traf mein Gesicht
かさはとべども すてていぎぬ	Auch wenn der Hut wegflog, ich hatt' es eilig, gab ihn auf.
はるかはなれて たたずまえば	Als ich weit entfernt anhielt,
なおもきこゆる ここに幸あり	konnt' ich immer noch hören "hier ist das Glück",
はるか離りて 佇まえば	Als ich weit entfernt anhielt,
なおも聞ゆる ここにさちあり	konnt' ich immer noch hören "hier ist das Glück,
ここにさちあり	hier ist das Glück".

[Die Zweige (枝) wurden da als Person gezählt, wo sie sprechen]

## 7. Ständchen

Quelle:	Schubert und seine Dichter, 85 Liedtexte, S. 20		
Text:	LUDWIG RELLSTAB		
Musik:	FRANZ SCHUBERT		
Merkmale Poetik / Lyrik	Kreuzreim (ab, ab ...) a-Zeilen: Anapäst, zweihebzig; b-Zeilen: Trochäen (Daktylen), zweihebzig		
Tongeschlecht	Moll		
Kommunikationsvorgang	Liebchen, komm zu mir!		
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Liebchen, komm zu mir!		
Vokabular:			
Liebe	3	<b>Liebchen</b> , komm zu mir!; kennen <b>Liebesschmerz</b> ;	
<b>Liebchen</b> , höre mich!			
Gott	-		
Tod	-		
1. Person	5		
2. Person	8		
3. Person	4		
Summe	17		
<p>Leise flehen <b>meine</b> Lieder durch die Nacht zu <b>dir</b>. In den stillen Hain hernieder, <b>Liebchen</b>, komm zu <b>mir</b>! Flüsternd schlanke Wipfel rauschen in des Mondes Licht. Des <b>Verräters</b> feindlich Lauschen fürchte, <b>Holde</b>, nicht.</p> <p>Hörst die Nachtigallen schlagen? Ach, sie flehen <b>dich</b>, mit der Töne süßen Klagen flehen <b>sie</b> für <b>mich</b> Sie versteh'n des Busens Sehnen, kennen <b>Liebesschmerz</b>, rühren mit den Silbertönen jedes weiche <b>Herz</b>.</p> <p>Laß auch <b>dir</b> die Brust bewegen, <b>Liebchen</b>, höre <b>mich</b>! Bebend harr <b>ich dir</b> entgegen! Komm, beglücke <b>mich</b>!</p> <p>[<b>Herz</b> wurde als Person gesehen und mitgezählt]</p>			



## 8. *Serenade* 「セレーナーデ」 [Ständchen]

Quelle:	<i>Aishōmeika</i> 「愛唱名歌」 S. 375
Text:	HORIUCHI KEIZO (堀内敬三)
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Metrum lehnt sich nicht an japanische Versformen an
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	来よや君
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): 我が心 騒げり
Vokabular:	
Liebe	1 愛の悩み
Gott	-
Tod	-
1. Person	4
2. Person	4
3. Person	-
Summe	8

ひ やみ ぬ わ しら  
秘めやかに 闇を縫う (10) 我が調べ (5)

しず は こ きみ  
寂けさは果てもなし (10) 来よや君 (5)

ささや こ ま も つきかげ  
囁く木の間に (8) 洩る月影 (6)

洩る月影 (6)

ひとめ  
人目もとどかじ (8) たゆたいそ (5) <sup>370</sup>

たゆたいそ (5)

きみ き ね むせ よる とり  
君聴くや音に咽ぶ 夜の鳥

わ むね ひめごと うた  
我が胸の秘め事を そは歌いつ

な ね  
鳴く音にこめつや

あい なや  
愛の悩み 愛の悩み

おも ひと  
わりなき懐いの かの一ふし

かの一ふし

ふか おも きみ し  
深き思いをば 君や知る

わ こころ さわ  
我が心 騒げり

ま われ い こ きみ  
待てる 我に 出で来よ 君

出で来よ

### Inhaltsangabe

Sachte die Dunkelheit durchdringend, **meine** Lieder

die Stille ohne Ende, komm doch, **du**.

Zwischen flüsternden Bäumen schimmert das Mondlicht,

schimmert das Mondlicht,

wo es wohl niemand sieht, wiegend,

wiegend.

Hörst **du** die qualvollen Töne der Nachtigall?

Sie singen vom Schmerz in **meinem** Herzen.

Ganz in den Gesangstönen versunken

**Liebesschmerz.** Liebesschmerz.

Dieses Lied intimer Gedanken

dieses Lied.

Kennst **du** die tiefe Sehnsucht?

**mein** Herz ist unruhig.

Komm **du** doch zu mir, der **ich** warte,

komm doch.

## 9. Ich weiß nicht was soll es bedeuten (Lorelei)

Quelle:	<i>Heinrich Heine, Buch der Lieder, S.107</i>		
Text:	HEINRICH HEINE		
Musik:	FRIEDRICH SILCHER		
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Kreuzreim (ab, ab ...) dreihebzig		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	-		
Dominante Sprachfunktion	-		
Vokabular:			
Liebe	-		
Gott	-		
Tod	1	die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn	
1. Person	4		
2. Person	-		
3. Person	11		
Summe	15		

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
daß ich so traurig bin;  
ein Märchen aus alten Zeiten,  
das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
und ruhig fließt der Rhein;  
der Gipfel des Berges funkelt  
im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
dort oben wunderbar;  
ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
sie kämmt ihr gold'nes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme  
und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe  
ergreift es mit wildem Weh;  
er schaut nicht die Felsenriffe,  
er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
am Ende Schiffer und Kahn;  
und das hat mit ihrem Singen  
die Lore-Ley getan.

# 10. Lorelei 「ローレライ」 [Ich weiß nicht, was soll es bedeuten]

Quelle:	<i>Nihon shōka shū</i> 「日本唱歌集」 S. 138
Text:	KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風)
Musik:	FRIEDRICH SILCHER
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 8-6-8-7 ... kein japanisches Metrum
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion:	-
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	1 沈むるひと...

1. Person	1
2. Person	
3. Person	4
Summe	5

## Inhaltsangabe

し なじかは知らねど (8)	Ich weiß nicht, warum
こころ 心 わびて、(6)	mein Herz bedrückt ist.
むかし つたえ 昔 の伝説は (8)	Die alte Sage
み そぞろ身にしむ。 (7)	bleibt <b>mir</b> irgendwie im Sinn.
さび く 寥 しく暮れゆく	Schwermütig und dunkel,
ながれ ラインの 流、	das Fließen des Rheins.
いりび やまやま 入日に 山々	Im Sonnenuntergang die Berge
は あかく栄ゆる。	leuchten rot.
うるわ おとめ 美 少女の	Eine schöne <b>Jungfrau</b>
いわお た 巖頭に立ちて、	auf eines Felsens Gipfel steht [und singt],
こがね くし 黄金の 櫛 とり	mit einem goldenen Kamm
かみ 髪のみだれを、	das zerzauste Haar
と くちずさ 梳きつつ 口 吟ぶ	kämmend.
うた こえ 歌の 声の、	Die göttliche (Zauber) Kraft
くすし ちから 神怪き魔力に	der singenden Stimme
たま 魂 もまよう。	verführt meine Seele.
ふな こぎゆく 舟 びと	Der rudernde <b>Seemann</b> ,
うた あとが 歌に 憧れ、	nach dem Lied sich sehnend,
いわね みや 岩根も見為らず	sieht nicht den Fuß des Felsens.
あお 仰げばやがて、	Und als er aufblickt,
なみま しず 波間に 沈むる	<b>versinken zwischen den Wellen.</b>
ふね ひと も 舟も、	<b>Mann</b> und Schiff,
くすし まがうた 神怪き 魔歌	göttliches Zauberlied,
うた 謡 う ローレライ。	singende <b>Lorelei</b> .

## 11. Auf Flügeln des Gesanges

Quelle: *Heinrich Heine, Buch der Lieder* S.78  
 Text: HEINRICH HEINE  
 Musik: FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Merkmale Poetik / Lyrik Jambischer Kreuzreim (ab, ab) zweihebzig

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang Herzliebchen, trag' ich dich fort

Dominante Sprachfunktion: -

Vokabular:

Liebe	2	<b>Herzliebchen;</b> Und <b>Liebe</b> und Ruhe trinken,
Gott	-	
Tod	-	

Schwesterlein, Veilchen, Gazell'n usw. kann man auch mitzählen, solange sie sich wie Personen verhalten, also kichern usw. Das ergibt folgendes Bild:

1. Person	3
2. Person	2
3. Person	
Summe	5

1. Person	3
2. Person	2
3. Person	7
Summe	12

Auf Flügeln des Gesanges,  
**Herzliebchen**, trag' **ich dich** fort,  
 Fort nach den Fluren des Ganges,  
 Dort weiß **ich** den schönsten Ort.  
 Dort liegt ein rotblühender Garten  
 Im stillen Mondenschein;  
 Die Lotosblumen erwarten  
 Ihr trautes Schwesterlein.

Die **Lotosblumen** erwarten  
 Ihr trautes **Schwesterlein**.

Die Veilchen kichern und kosen,  
 Und schaun nach den Sternen empor;  
 Heimlich erzählen die Rosen  
 Sich duftende Märchen ins Ohr.

Die **Veilchen** kichern und kosen,

Heimlich erzählen die **Rosen**  
**Sich** duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen  
 Die frommen, klugen Gazelln;  
 Und in der Ferne rauschen  
 Des heiligen Stromes Welln.

Die frommen, klugen **Gazelln**;

Dort wollen **wir** niedersinken  
 Unter dem Palmenbaum,  
 Und **Liebe** und Ruhe trinken,  
 Und träumen seligen Traum.

Im Sinne der Häufigkeit von 'Personenbenennungen'  
 ist der Text rechts 'ehrlicher'; seine Daten wurden in den  
 Tabellen verwendet.

**12 a. ( Schulbuchversion) *Uta no tsubasa ni* 「歌の翼に」 [Auf Flügeln des Gesanges]**

<i>Quelle:</i>	<i>Kōkōsei no ongaku</i> 1
Text:	HISANO SHIZUO (久野静夫)
Musik:	FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-7-10-7-9 ... kein typisch japanisches Metrum
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion:	-
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	1 女神 (めがみ)
Tod	-
1. Person	-
2. Person	1
3. Person	1
Summe	2
うたのつばさに (7)	<i>Inhaltsangabe</i>
あこがれのせて (7)	Auf Flügel des Gesanges
おもいしのぶガンジズ (10)	setzen [wir] unser Sehnen.
はるかのかなた (7)	Ganges der Sehnsucht,
うるわしはなぞのに (9)	in weiter Ferne.
つきはてりはえ	auf den schönen Blumengarten
よるのめがみは	scheint der Mond.
きみをいざなう	Die Göttin der Nacht
よるのめがみは	lädt dich ein.
きみをいざなう	Die Göttin der Nacht
	lädt dich ein.
すみれのはなは	Veilchen flüstern
ささやくほしに	zu den Sternen
ばらはほほえみて	Rosen lächeln,
ほのかにかおる	duften sacht.
うるわしはなぞのに	in dem schönen Blumengarten
とりはたわむれ	spielen die Vögel.
よるのめがみは	Die Göttin der Nacht
きみをいざなう	lädt dich ein.
よるのめがみは	Die Göttin der Nacht
きみをいざなう	lädt dich ein.
こよいもいこわん	Auch heute abend ruhen [wir]
やしのはかげ	im Schatten der Palme,
ともにかたりて	reden miteinander,
たのしゆめみん	träumen angenehme Träume.,
たのしゆめみん	träumen angenehme Träume.
たのしゆめ	Angenehme Träume.

**12 b.** (Version zum Vergleich) *Uta no tsubasa* 「歌の翼」 [Auf Flügeln des Gesanges]

Quelle:	<i>Aishōmeika</i> 「愛唱名歌」 S. 301
Text:	TSUGAWA SHUICHI (津川主一)
Musik:	FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-6-9-6 ... kein japanisches Metrum
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	見よや池には ...
Dominante Sprachfunktion:	-
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	1
2. Person	-
3. Person	1
Summe	2

うた つばさ  
歌の翼を (7)  
かりて行かな (6)  
幸にあふるる (9)  
夢の国へ (6)  
陽のさす園に  
花は香り  
見よや池には  
蓮におう<sup>371</sup>  
見わたす池に  
蓮におう

なつかしきかな  
夢の国や  
いそぎゆかまし  
浄き楽園へ  
可愛ゆきすみれ  
われを招き  
そよぐ風さえ  
友を呼べり  
そよぐ風さえ  
友を呼べり

わがとも  
いざ我友よ  
たちて行かな  
夢はうるわし  
はてぬ国へ  
はてぬ国へ  
国へ

*Inhaltsangabe*

Flügel des Gesanges  
nehmen [wir] und gehen  
voller Glück  
zu dem Land der Träume  
die Sonne scheint auf  
duftende Blumen im Garten.  
Schau, auf dem ganzen Teich  
die Farbe der Lotusblume.  
Über dem ganzen Teich  
die Farbe der Lotusblume.

Sehnsucht nach  
dem Land der Träume,  
schnell hin  
zum reinen Paradies.  
Das süße Veilchen,  
es lädt mich ein,  
sogar der sanfte Wind  
ruft Freunde herbei,  
sogar der sanfte Wind  
ruft Freunde herbei.

Nun, meine Freunde!  
auf geht's,  
zum Land endloser  
wunderbarer Träume.  
zum Land endloser,  
zum Land.

### 13. Wiegenlied Schubert [Schlafe, schlafe holder süßer Knabe]

Quelle:	Projekt Gutenberg. de: MATHIAS CLAUDIUS		
Text:	anonym (MATHIAS CLAUDIUS ?) <sup>372</sup>		
Musik:	FRANZ SCHUBERT D 498		
Merkmale Poetik / Lyrik	Kreuzreim (ab, ab ...) vierzeiliger Trochäus, fünfhebzig; zweite Zeile vierhebzig		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	Schlafe, schlafe, holder süßer Knabe		
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Schlafe, schlafe, holder süßer Knabe! (conativ gilt üblicherweise für Schlaflieder)		
Vokabular:			
Liebe	3	faßt sie <b>liebend</b> , alle <b>lieb</b> ewarm; noch umtönt dich lauter	
<b>Liebeston</b>	-		
Gott	1	Schlafe, schlafe in dem süßen <b>Grabe</b>	
Tod			
1. Person			
2. Person	8		
3. Person	3		
Summe	11		

Schlafe, schlafe, holder süßer **Knabe**,  
 leise wiegt **dich deiner Mutter** Hand;  
 Sanfte Ruhe, milde Labe  
 bringt **dir** schwebend dieses Wiegenband.

Schlafe, schlafe in dem süßen **Grabe**,  
 noch beschützt **dich deiner Mutter** Arm,  
 Alle Wünsche, alle Habe  
 faßt **sie liebend**, alle **lieb**ewarm.

Schlafe, schlafe in der Flaumen Schoße,  
 noch umtönt **dich** lauter **Liebeston**,  
 Eine Lilie, eine Rose,  
 nach dem Schlafe wird sie **dir** zum Lohn.

#### 14. *Umashi yume* 「美し夢」 [Wiegenlied SCHUBERT D 498]

Quelle:	<i>Nihon shōka shū</i> 「日本唱歌集」 S.137
Text:	KONDŌ SAKUFŪ (近藤朔風)
Musik:	FRANZ SCHUBERT D 498
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 6-6-5-5-5-5-5 ... in der Häufung von 5er-Gruppen besteht eine Annäherung an japanische Metra
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	眠れ眠れ
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): 眠れ眠れ (conativ gilt üblicherweise für Schlaflieder)
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	2
3. Person	2
Summe	4
ねむ ねむ めぐ わくご 眠れ眠れ、(6) 可愛し緑子、(6)	<i>Inhaltsangabe</i> Schlafe, schlafe, süßes, kleines Kind,
ははぎみ いだ 母君に (5) 抱かれつ、(5)	von deiner Mutter umarmt,
こちよき、(5) うたごえ 歌声に、(5)	mit der trauten Stimme ihres Gesangs
むすばずや、(5) うま ゆめ 美し夢。(5)	wird es einen schönen Traum träumen.
ねむ ねむ めぐみ 眠れ眠れ、慈愛あつき、	Schlafe, schlafe, wohlgesegnet,
ははぎみ そで 母君の袖のうち、	im Arm [Ärmel] deiner Mutter,
よ つき 夜もすがら、月さえて、	die ganze Nacht lang, der klare Mond
な ゆめ まも 汝が夢を、護りなん。	schützt wohl deinen Traum.
ねむ ねむ と ねむ 眠れ眠れ、疾く眠りて、	Schlafe, schlafe, schlaf schnell ein,
あさ さめ み 朝まだき、覚て見よ、	am frühen Morgen, wach auf und sieh
うるわ ゆり はな 麗しき、百合の花、	die wunderschöne Lilie
ほほえ まくら 微笑まん、枕もと。	lächelnd wohl am Bett.



## 15. Die Forelle

Quelle:	<i>Schubart, (...), Strophen für die Freiheit</i>
Text:	DANIEL SCHUBART
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Kreuzreim (ab, ab ...) Jambus, dreihebzig
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	referential (inhaltsbezogen): Ich stand einmal an einem Bächlein, darin schoß in froher Eil'...
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	4
2. Person	-
3. Person	7
Summe	11
<p>In einem Bächlein helle  da schoß in froher Eil'  die launische Forelle  vorüber wie ein Pfeil.  Ich stand an dem Gestade  und sah in süßer Ruh'  des muntern Fischleins Bade  im klaren Bächlein zu.</p> <p>Ein Fischer mit der Rute  wohl an dem Ufer stand,  und sah's mit kaltem Blute,  wie sich das Fischlein wand.  So lang dem Wasser Helle,  so dacht' ich, nicht gebricht,  so fängt er die Forelle  mit seiner Angel nicht.</p> <p>Doch endlich war dem Diebe  die Zeit zu lang. Er macht  das Bächlein tückisch trübe,  und eh' ich es gedacht,  so zuckte seine Rute,  das Fischlein, das Fischlein zappelt dran,  und ich mit regem Blute  sah die Betrog'ne an.</p>	

# 16. Masu 「ます、（鱒）」 [Forelle]

Quelle:	<i>Aishōmeika</i> 「愛唱名歌」 S. 397
Text:	HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三)
Musik:	FRANZ SCHUBERT
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-6-7-6-7-6-7-6 ... keine reine japanische Metrik (an den Originalsilben orientiert)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	referential (inhaltsbezogen): 鱒は走れり 征矢のごとく
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	2
2. Person	-
3. Person	2
Summe	4

きよ なが ひか は  
 清き流れを (7) 光り映えて (6)  
  
 ます はし そや  
 鱒は走れり (7) 征矢のごとく (6)  
  
 しばし たたずみ (7) われ眺めぬ (6)  
  
 かがや みず おど すがた  
 輝く水に (7) 踊る姿 (6)  
  
 輝く水に 踊る姿

きし うかが うおつりびと  
 岸に 覗う 魚釣り人  
  
 たく しあん  
 巧みこらして 思案なせど  
  
 かげ しる  
 水の清きに 影は著し  
  
 いと い うお  
 糸を入れるれど 魚かからず  
  
 糸を入れるれど 魚かからず

こころ し もの  
 心 あせりて 痴れ者  
  
 やにわ かわみず にご  
 矢庭に 川水を かき濁しつ  
  
 さおう こ つ あが  
 竿打ち込めば 鱒は釣り上れり  
  
 むご いきどお  
 惨しとわれは 憤れど  
  
 惨しとわれは 憤れど

## Inhaltsangabe

In der klaren Strömung, vom Licht reflektiert,  
  
 schnellte eine Forelle wie ein Kriegspfeil.  
  
 Ich schlenderte vorbei und betrachtete kurz  
  
 im glitzernden Wasser die tanzende Gestalt,  
 im glitzernden Wasser die tanzende Gestalt.  
  
 Am Ufer spähte verstohlen ein Angler.  
  
 Obwohl er geschickt alles versucht,  
  
 im klaren Wasser deutlich sein Schatten,  
  
 tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt sich nicht,  
 tut er die Leine hinein, doch der Fisch verfängt sich nicht.  
  
 Er wird ungeduldig, der Tölpel,  
  
 plötzlich rührt er und trübt den Fluß,  
  
 und als die Rute schwang, war die Forelle herausgeangelt.  
  
 Das war grausam und ich war zornig.  
 Das war grausam und ich war zornig.

# 17. Leise, leise [Freischütz, WEBER]

Quelle:	der <i>Freischütz</i> : <i>Oper in drei Abteilungen</i>		
Text:	JOHANN FRIEDRICH KIND		
Musik:	CARL-MARIA VON WEBER		
Merkmale Poetik / Lyrik	Paarreim (aa, bb ...) Trochäus, vierhebzig		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	Zu dir wende ich die Hände		
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Zu dir wende ich die Hände, Herr ohn'		
Anfang und ohn' Ende			
Vokabular:			
Liebe	-		
Gott	1	<b>Herr</b>	
Tod	-		
1. Person	3		
2. Person	3		
3. Person	1		
Summe	7		

Leise, leise, fromme Weise,  
 schwing' dich auf zum Sternenkreise!  
 Lied erschalle! Feiernd walle  
 mein Gebet zur Himmelshalle!

(Rezitativ:

O wie hell die goldnen Sterne,  
 mit wie reinem Glanz sie glühn!  
 Nur dort, in der Berge Ferne,  
 scheint ein Wetter aufzuziehn.  
 Dort am Wald auch schwebt ein Heer  
 dunkler Wolken dumpf und schwer.)

Zu dir wende ich die Hände,  
 Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!  
 Vor Gefahren uns zu wahren,  
 sende deiner Engel Scharen!

# 18. Yoru 「夜」 [Abend (Leise, leise)]

Quelle:	<i>Nihon shōka shū</i> 「日本唱歌集」 S.139
Text:	YOSANO AKIKO (与謝野晶子)
Musik:	CARL-MARIA VON WEBER
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 8-8-8-8-5 ... Mit Ausnahme der letzten Zeile entspricht die Metrik den Silbenzahlen des Originals pro Zeile. YOSANO hat in ihren Gedichten mit neuen Formen experimentiert. Die 8er Form ist ganz offensichtlich gewollt.
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): われらは堪えざり
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	1
2. Person	
3. Person	1
Summe	2

## Inhaltsangabe

こ ま いずみ よ かな  
木の間の 泉 の、(8) 夜となる 哀 しさ。(8)

Die Schwermut der Quelle zwischen den Bäumen, wenn es Abend wird.

しず わかば み よぎり  
静 けき 若 葉の、(8) 身ぶるい夜 霧 の、(8)

Der weiße Atem der stillen jungen

しろ いき  
白 き 息。(5)

Blätter im zitternden Abendnebel.

こ ま いずみ よ かな  
木の間の 泉 の、夜となる 哀 しさ。

Die Schwermut der Quelle zwischen den Bäumen, wenn es Abend wird.

かぜ はな か  
そよ 風 なげけば、花 の香ぬれつつ、

Wenn sanfter Wind kräuselt, die

み  
身もだえぬ。

Blume feucht vom Duft, innerlich aufgewühlt.

こ ま いずみ よ かな  
木の間の 泉 の、夜となる 哀 しさ。

Die Schwermut der Quelle zwischen den Bäumen, wenn es Abend wird.

さしぐし つきひめ  
こがねの 插 櫛 月 姫 うるみて、

Mit dem goldenen Kamm im Haar

さまよえり。

irrt das Mädchen mit benetzten Augen im Mondschein umher.

こ ま いずみ よ かな  
木の間の 泉 の、夜となる 哀 しさ。

Die Schwermut der Quelle zwischen den Bäumen, wenn es Abend wird.

たゆとうなげかい、われらは堪えざり、

Verloren im Kummer, wir verkraften

ふえ ふ  
笛 を吹く。

es nicht und spielen die Flöte.

## 19. An die Freude (BEETHOVENS 9. Symphonie)

Quelle:	Schillers Werke, <i>Dritter Band</i>	
Text:	FRIEDRICH SCHILLER	
Musik:	LUDWIG VAN BEETHOVEN	
Merkmale Poetik / Lyrik	Kreuzreim (ab, ab ...) Trochäus, vierhebzig	
Tongeschlecht	Dur	
Kommunikationsvorgang	laufet Brüder, eure Bahn	
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): laufet Brüder, eure Bahn	
Vokabular:		
Liebe	-	
Gott	4	Freude schöner <b>Götter</b> funken; und der Cherub steht vor <b>Gott</b> ; muß ein lieber <b>Vater</b> wohnen; Ahndest du den <b>Schöpfer</b> , Welt?
Tod	1	einen Freund, geprüft im <b>Tod</b>
1. Person	2	
2. Person	14	
3. Person	28	
Summe	44	

Freude schöner **Götter**funken,  
Tochter aus Elysium,  
**wir** betreten feuertrunken,  
**Himmliche**, dein Heiligtum.  
**Deine** Zauben binden wieder,  
was die Mode streng geteilt;  
alle **Menschen** werden **Brüder**,  
wo **dein** sanfter Flügel weilt.

**Wem** der große Wurf gelungen,  
eines **Freundes** **Freund** zu sein;  
**wer** ein holdes **Weib** errungen,  
mische **seinen** Jubel ein!  
Ja - **wer** auch nur **eine** Seele  
**sein** nennt auf dem Erdenrund!  
Und **wer's** nie gekonnt, **der** stehle  
weinend **sich** aus diesem Bund!

Freude trinken alle **Wesen**  
an den Brüsten der Natur,  
alle **Guten**, alle **Bösen**  
folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab **sie** **uns** und Reben,  
einen **Freund**, geprüft im **Tod**;  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
und der **Cherub** steht vor **Gott**.

Froh, froh wie **seine** Sonnen fliegen,  
durch des Himmels prächtgen Plan,  
laufet **Brüder**, **eure** Bahn,  
freudig, wie ein **Held** zum Siegen,

Seid umschlungen, **Millionen**!  
Diesen Kuß der **ganzen Welt**!  
**Brüder** - überm Sternenzelt  
muß ein lieber **Vater** wohnen.  
**Ihr** stürzt nieder, **Millionen**?  
Ahndest **du** den **Schöpfer**, **Welt**?  
Such **ihn** überm Sternenzelt,  
über Sternen muß **er** wohnen.

## 20. *Yorokobi no uta* 「よろこびの歌」 [An die Freude (Schulbuchtext)]

Quelle:	SHIBA / MASUMOTO, <i>Natsukashii uta · kokoro...</i>
Text:	IWASA TÔICHIRO (岩佐東一郎)
Musik:	LUDWIG VAN BEETHOVEN
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 8-7-8-7-8-7-8-7 ... Keine japanische Metrik (an Original-Silbenzahl orientiert)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion:	-
conativ (an jemanden gerichtet)	花さく丘べにいこえる友よ
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	2
2. Person	1
3. Person	-
Summe	3

### Inhaltsangabe

晴れたる青空、(8) ただよう雲よ、(7)	Sonnig blauer Himmel, ihr ziehenden Wolken.
小鳥は歌えり、(8) 林に森に。(7)	Die Vögelein zwitschern, im Hain und im Wald.
心はほがらか、(8) よろこびみちて、(7)	Das Herze klar, voll von Freude,
見かわすわれらの (8) 明かるきえ顔。(7)	Unsere Augen treffen unsre hell lächelnden Gesichter.
花さく丘べにいこえる友よ、	Ihr Freunde, die ihr am Fuß des Berges, an dem die Blumen
ふく風さわやか、みなぎるひざし。	blühen, ausruhen könnt:
こころは楽しく、しあわせあふれ、	der Wind bläst lebhaft; Überfluß an Sonnenschein.
ひびくは われらのよろこびの歌。	Das Herze froh, läuft über vor Glück.
	Was klingt, ist unser Lied der Freude.

## Gruppe B. Auswahl deutscher Originaltexte (ohne japanische Version)

### 21. Im wunderschönen Monat Mai

Quelle:	<i>HEINRICH HEINE, Buch der Lieder</i>		
Text:	HEINRICH HEINE		
Musik:	ROBERT SCHUMANN		
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambus, zweistrophiger, zweizeiliger Hexameter, Paarreim (aa)		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	-		
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): Mein Sehnen und Verlangen.		
Vokabular:			
Liebe	1	Die <b>Liebe</b> aufgegangen	
Gott	-		
Tod	-		
1. Person	3		
2. Person			
3. Person	1		
Summe	4		

Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in **meinem** Herzen Die **Liebe** aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Vögel sangen,  
Da hab **ich** **ihr** gestanden **Mein** Sehnen und Verlangen.

## 22. Zärtliche Liebe (Ich liebe dich)

Quelle:	DG, 449 747-2 (Beilage zur CD)
Text:	K. F. [KARL FRIEDRICH WILHELM] HERROSEE
Musik:	LUDWIG VAN BEETHOVEN
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Kreuzreim (ab, ab)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Gott schütze dich, erhalt' dich mir
Vokabular:	
Liebe	2 Zärtliche <b>Liebe</b> ; Ich <b>liebe</b> dich, so wie du mich
Gott	2 Drum <b>Gottes</b> Segen über dir; <b>Gott</b> schütze dich
Tod	-
1. Person	10
2. Person	10
3. Person	2
Summe	22

Ich **liebe** dich, so wie du mich,  
 Am Abend und am Morgen,  
 Noch war kein Tag, wo du und ich  
 Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich  
 Geteilt leicht zu ertragen;  
 Du tröstetest im Kummer mich,  
 Ich weint' in deine Klagen.

Drum **Gottes** Segen über dir,  
 Du, meines Lebens Freude.  
**Gott** schütze dich, erhalt' dich mir,  
 Schütz' und erhalt' uns beide.



## 23. An die Musik

Quelle:	<i>Schubert und seine Dichter</i> : 85 Liedtexte	
Text:	FRANZ ADOLF FRIEDRICH VON SCHOBER	
Musik:	FRANZ SCHUBERT	
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Kreuzreim (ab, ab)	
Tongeschlecht	Dur	
Kommunikationsvorgang	Du holde Kunst	
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): ich danke dir dafür	
Vokabular:		
Liebe	1	hast du mein Herz zu warmer <b>Lieb'</b> entzunden
Gott	-	
Tod	-	
1. Person	5	
2. Person	6	
3. Person	-	
Summe	11	

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
 wo **mich** des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
 hast **du mein** Herz zu warmer **Lieb'** entzunden,  
 hast **mich** in eine beßre Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, **deiner** Harf' entflossen,  
 ein süßer heiliger Akkord von **dir**  
 den Himmel beßrer Zeiten **mir** erschlossen.  
 Du holde Kunst, **ich** danke **dir** dafür.

[Die Kunst spricht hier zwar nicht selbst, aber sie wird angesprochen wie eine Person.]

## 24. Adelaide

Quelle:	DG, 449 747-2 (Beilage zur CD)
Text:	FRIEDRICH VON MATTHISSON
Musik:	LUDWIG VAN BEETHOVEN
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Kreuzreim (ab, ab)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Adelaide!
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	1           Einst, o Wunder! entblüht auf meinem <b>Grabe</b>
1. Person	2
2. Person	6
3. Person	1
Summe	9

Einsam wandelt **dein** **Freund** im Frühlingsgarten,  
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,  
Das durch wankende Blütenzweige zittert,  
**Adelaide!**

In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,  
In des sinkenden Tages Goldgewölken,  
Im Gefilde der Sterne strahlt **dein** Bildnis,  
**Adelaide!**

Abendlüfte im zarten Laube flüstern,  
Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,  
Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:  
**Adelaide!**

Einst, o Wunder! entblüht auf **meinem** **Grabe**  
Eine Blume der Asche **meines** Herzens;  
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:  
**Adelaide!**

## 25. Frühlingsglaube

Quelle: SCHUBERT und seine Dichter, 85 Liedtexte S. 99  
 Text: LUDWIG UHLAND  
 Musik: FRANZ SCHUBERT

Merkmale Poetik / Lyrik Jambischer Schweifreim (aab, ccb)

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion: -

Vokabular: -

Liebe -

Gott -

Tod -

1. Person 2

2. Person -

3. Person 1

Summe 3

Die linden Lüfte sind erwacht,  
 sie säuseln und wehen Tag und Nacht,  
 sie schaffen an allen Enden.  
 O frischer Duft, o neuer Klang!  
 Nun, **armes Herze**, sei nicht bang!  
 Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,  
**man** weiß nicht, was noch werden mag,  
 das Blühen will nicht enden.  
 Es blüht das fernste, tiefste Tal:  
 Nun, **armes Herz**, vergiß der Qual!  
 Nun muß sich alles, alles wenden.

[Das *arme Herz* ist grammatisch in der 2. Person, aber es bedeutet 'ich'.]

## 26. In stiller Nacht

Quelle:	JOHANNES BRAHMS: <i>Volkslieder</i> , Polydor (Textbeilage)
Text:	Volkslied nach FRIEDRICH VON SPEE
Musik:	JOHANNES BRAHMS
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Schweifreim (aab, ccb; 3. Strophe unrein)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): ist mir das Herz zerflossen
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	5
2. Person	-
3. Person	-
Summe	5

In stiller Nacht,  
zur ersten Wacht  
ein Stimm' beginnt zu klagen,  
der nächt'ge Wind  
hat süß und lind  
zu **mir** den Klang getragen;

von herbem Leid  
und Traurigkeit  
ist **mir** das Herz zerflossen,  
die Blümelein,  
mit Tränen rein  
hab **ich** sie all' begossen.

Der schöne Mond  
will untergahn,  
für Leid nicht mehr mag scheinen,  
die Sterne lan  
ihr Glitzen stahn,  
mit **mir** sie wollen weinen.

Kein Vogelsang,  
noch Freudenklang  
man höret in den Lüften,  
die wilden Tier  
traurn auch mit **mir**  
in Steinen und in Klüften.

## 27. Mignon

Quelle: *GOETHE, JOHANN WOLFGANG, Gedichte*, Reclam 1980, S. 88  
 Text: JOHANN WOLFGANG GOETHE  
 Musik: ROBERT SCHUMANN

Merkmale Poetik / Lyrik Jambischer Paarreim (aa,bb) mit Refrain

Tongeschlecht Moll

Kommunikationsvorgang Dahin geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Dominante Sprachfunktion conativ (an jemanden gerichtet): Kennst du das Land?

Vokabular:

Liebe	1	möcht' ich mit dir, o mein <b>Geliebter</b> , ziehn
Gott	-	
Tod	-	

1. Person	7
2. Person	14
3. Person	-
Summe	21

Kennst **du** das Land, wo die Zitronen blüh'n,  
 im dunklen Laub die Goldorangen glüh'n,  
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
 die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
 Kennst **du** es wohl?

Dahin! Dahin  
 möcht' **ich** mit **dir**, o **mein Geliebter**, ziehn.

Kennst **du** das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
 es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
 Und Marmorbilder steh'n und seh'n **mich** an:  
 Was hat man **dir**, **du** armes **Kind**, getan?  
 Kennst **du** es wohl?

Dahin! Dahin  
 möcht' **ich** mit **dir**, o **mein Beschützer**, ziehn.

Kennst **du** den Berg und seinen Wolkensteg?  
 Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;  
 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
 es stürzt der Fels und über ihn die Flut.  
 Kennst **du** ihn wohl?

Dahin! Dahin  
 geht **unser** Weg! o **Vater**, laß **uns** ziehn!

## 28. Nun ruhen alle Wälder

Quelle:	<a href="http://ingeb.org/spiritua/nunruhen.html">http://ingeb.org/spiritua/nunruhen.html</a>		
Text:	PAUL GERHARDT		
Musik:	HEINRICH ISAAK (Satz: JOHANN SEBASTIAN BACH)		
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Schweifreim (aab, ccb)		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	ihr aber, meine Sinnen		
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Wo bist du, Sonne, blieben?		
Vokabular:			
Liebe	-		
Gott	-		
Tod	2	was eurem <b>Schöpfer</b> wohlgefällt! Mein <b>Jesus</b> , meine Wonne	
1. Person	4		
2. Person	8		
3. Person	2		
Summe	14		

Nun ruhen alle Wälder,  
 Vieh, **Menschen**, Städt' und Felder,  
 Es schläft die ganze Welt;  
**ihr** aber, **meine Sinnen**,  
 Auf, auf, **ihr** sollt beginnen,  
 was **eurem Schöpfer** wohlgefällt!

Wo bist **du, Sonne**, blieben?  
 Die Nacht hat **dich** vertrieben,  
 Die Nacht, des Tages Feind.  
 Fahr hin! Ein' andre Sonne,  
**Mein Jesus, meine** Wonne,  
 gar hell in **meinem** Herzen scheint.

[Die Sinne werden und die Sonne wird (einmal) angesprochen. Beide wurden deshalb als Person gewertet.]

## 29. Dem Schutzengel

Quelle:	JOHANNES BRAHMS: Volkslieder, Polydor (Textbeilage)		
Text:	Volkslied		
Musik:	JOHANNES BRAHMS		
Merkmale Poetik / Lyrik	Jambischer Kreuzreim (ab, ab)		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	Weck mich aus meiner Trägheit auf		
Dominante Sprachfunktion:	conativ (an jemanden gerichtet): dein Licht in mir laß scheinen		
Vokabular:			
Liebe	3	Das bitt ich durch die <b>Lieb</b> zu mir; zur <b>Lieb</b> bin ich verpflichtet dir; in <b>Lieb</b> will ich beschließen	
Gott	1	du <b>Gottes</b> Edelknabe	
Tod	2	den <b>Tod</b> ins Herz mir schreibe; wenn <b>Leib und Seel' sich scheiden</b>	
1. Person	18		
2. Person	8		
3. Person	1		
Summe	27		

O **Engel** **mein**, **Schutzengel** **mein**,  
du **Gottes** Edelknabe,  
laß **mich** **dir** anbefohlen sein,  
so lang **ich** Odem habe.

Der Tag schleicht hin, die Nacht geht an,  
**dein** Licht in **mir** laß scheinen,  
zum Guten **mich** allzeit ermahnen,  
**mein** Herz zieh nach dem **deinen**.

Weck **mich** aus **meiner** Trägheit auf,  
zur Tugend an **mich** treibe;  
gelt, vor dem kurzen Lebenslauf,  
den **Tod** ins Herz **mir** schreibe.

Beschütz **mich** in dem letzten Streit,  
wenn **Leib und Seel' sich scheiden**,  
begleit **mich** in die Ewigkeit,  
wo Freud ist sonder Leiden.

Das bitt **ich** durch die **Lieb** zu **mir**,  
laß dieser **mich** genießen,  
zur **Lieb** bin **ich** verpflichtet **dir**,  
in **Lieb** will **ich** beschließen.

### 30. Ännchen von Tharau

Quelle:	<i>Friedrich Silcher in seinen Liedern</i> , S. 14		
Text:	SIMON DACH, JOHANN GOTTFRIED HERDER		
Musik:	FRIEDRICH SILCHER		
Merkmale Poetik / Lyrik	Trochäischer Paarreim (aa, bb)		
Tongeschlecht	Dur		
Kommunikationsvorgang	Du meine Seele, mein Fleisch und mein Blut		
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): Du meine Seele, mein Fleisch und mein Blut		
Vokabular:			
Liebe	2	Auf mich gerichtet, in <b>Lieb</b> und in Schmerz; Soll unsrer <b>Liebe</b> Verknotigung sein	
Gott	-		
Tod	-		
1. Person	30		
2. Person	10		
3. Person	6		
Summe	46		

Ännchen von Tharau ist's **die** mir gefällt,  
**Sie** ist **mein** Leben, **mein** Gut und **mein** Geld.  
 Ännchen von Tharau hat wieder **ihr** Herz  
 Auf **mich** gerichtet, in **Lieb** und in Schmerz  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Käm' alles Wetter gleich auf **uns** zu schlah'n  
**Wir** sind gesinnt, beieinander zu stah'n.  
 Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein  
 Soll **unsrer Liebe** Verknotigung sein.  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Recht als ein Palmbaum über sich steigt,  
 Je mehr ihn Hagel und Regen angreift:  
 So werd' die Lieb in **uns** mächtig und groß,  
 Durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not.  
 Ännchen von Tharau, **mein** Reichtum, **mein** Gut,  
 Du **meine** Seele, **mein** Fleisch und **mein** Blut.

Würdest **du** gleich einmal von **mir** getrennt,  
 Lebtest da, wo **man** die Sonne kaum kennt:  
**Ich** will **dir** folgen, durch Wälder, durch Meer,  
 Durch Eis, durch Eisen, durch feindliches Heer.  
 Ännchen von Tharau, **mein** Sonne, **mein** Schein,  
**Mein** Leben schließ' **ich** in **deines** hinein.



## Gruppe C. Auswahl japanischer Originaltexte

31. *Sōshunfu* 「早春賦」 [Ode an den Vorfrühling]

Quellen:	ITŌ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 <sup>373</sup> S. 127
Text:	YOSHIMARU KAZUMASA (吉丸一昌)
Musik:	NAKADA AKIRA (中田章)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-7-7-7-6-7-6 ... japanische Versform, die Abweichungen vom 7er-Metrum sind häufig zu beobachten
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): いかにせよとの この頃か
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	-
Summe	
春は名のみの (7) 風の寒さや (7)	<i>Inhaltsangabe</i> O die Kälte des Windes im Frühling, der den Namen nicht verdient.
うぐいす 谷の 鶯 (7) 歌は思えど (7)	Auch wenn man an den Gesang des <i>Uguisu</i> im Tal denkt,
時にあらずと (7) 声も立てず (6)	's ist nicht Zeit und er singt nicht,
時にあらずと (7) 声も立てず (6)	's ist nicht Zeit und er singt nicht.
と あし つの 氷解け去り 葦は角ぐむ	Das Eis ist geschmolzen, die Knospen am Schilf sprießen.
さては時ぞと 思うあやにく	'Also ist es doch Zeit' denkt man, doch leider...
今日もきのうも 雪の空	Heute wie gestern schneit es,
今日もきのうも 雪の空	Heute wie gestern schneit es.
春と聞かねは 知らでありしを	Wenn ich vom Frühling nicht gehört hätte, wäre er mir nicht bewußt, aber
せ 聞けば急かる 胸のおもいを	weil ich gehört habe, er komme, bin ich erwartungsfroh,
ごろ いかにせよとの この頃か	und wie soll ich damit klarkommen, frage ich mich jetzt.
いかにせよとの この頃か	Wie soll ich damit klarkommen, frage ich mich jetzt.

### 32. *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 [Mond über der Schloßruine]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 127  
 Text: TSUCHII (od. DOI) BANSUI (土井晩翠)  
 Musik: TAKI RENTARŌ (瀧廉太郎)

Merkmale Poetik / Lyrik Moren: 7-5-7-5-7... typisch japanische Versform

Tongeschlecht Moll

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion: -

Vokabular: -

Liebe -

Gott -

Tod -

1. Person -

2. Person -

3. Person 1

Summe 1

#### Inhaltsangabe

こうろう えん  
 春高樓の(7)花の宴(5)

Im Frühling, Bankett von Blumen im Schloß.

さかずき  
 めぐる 盃(7)影さして(5)

Der Becher ging um, warf seinen Schatten

まつ え い  
 千代の松が枝(7)わけ出でし(5)

und durch die Äste der uralten Kiefern schien

むかしの光(7) 今いずこ(5)

damals das Licht. Wo ist es jetzt?

じんえい しも  
 秋陣営の霜の色

Im Herbst, die Farbe des Rauhrefs im Feldlager.

ゆ かり  
 鳴き行く雁の数見せて

Viele Gänse zogen schnatternd vorbei und

植うるつるぎに 照りそいし

das Licht schien auf sie und die in der Erde steckenden Schwerter.

むかしの光 今いずこ

Wo ist [das Licht] von früher jetzt?

よわ  
 今荒城の夜半の月

Jetzt, um Mitternacht, scheint der Mond über der Schloßruine.

変わらぬ光 たがためぞ

Wem gilt sein unverändertes Licht?

かき  
 垣に残るは ただかざら

Nur Efeu bleibt an der Mauer,

松に歌うは ただ嵐

was in den Fichten singt, ist nur der Sturm.

天上影は 変わらねど

Die Schatten am Himmel sind unverändert.

えいこ  
 栄枯は移る 世の姿

Ihr Auf und Ab verschiebt das Bild der Welt.

写さんとてか 今もお

Als ob er [das Geschehen] heute noch wiederspiegeln wollte,

よわ  
 ああ荒城の夜半の月

ah - ein Mond über der Schloßruine um Mitternacht.

### 33. *Hana* 「花」 [Blumen]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 127  
 Text: TAKESHIMA HAGOROMO (武島羽衣)  
 Musik: TAKI RENTARŌ (瀧廉太郎)

Merkmale Poetik / Lyrik

Moren: 7-5-7-5-7... typisch japanische Versform

Tongeschlecht

Dur

Kommunikationsvorgang

-

Dominante Sprachfunktion

emotiv (selbstbezogen): ながめを何に たとうべき

Vokabular:

Liebe

-

Gott

-

Tod

-

1. Person

2

2. Person

3. Person

1

Summe

3

#### Inhaltsangabe

春のうらの (7) <sup>すみだ</sup> 隅田川 (5)

Der *Sumida*-Fluß in der warmen Frühlingssonne.

のぼりくだりの (7) <sup>ふなびと</sup> 船人が (5)

Die **Schiffer**, die hin und herfahren.

<sup>かい</sup> 權のしずくも (7) 花と散る (5)

Tropfen vom Ruder fallen wie die Blüten.

ながめを何に (7) たとうべき (5)

Womit kann ich diese Szene vergleichen?

<sup>あ</sup> 見ずや あけぼの 露浴びて

Ich möchte den Kirschbaum sehen, wie er badend im Tau der Morgendämmerung, zu mir spricht.

**われ**にもの言う 桜木を

**Ich** möchte den grünen Weidenbaum sehen, wie er in der Abenddämmerung mir die Hand reicht und **mich** einlädt.

見ずや夕ぐれ 手をのべて

**われ**さしまねく 青柳を

錦おりなす 長堤に

Gewoben wie feiner Brokat auf dem langen Deich,

暮るればのぼる おぼろ月

wenn es dunkel wird, erhebt sich der Frühlingsmond.

げに一刻も 千金の

Wirklich ein Moment größter Kostbarkeit.

ながめを何に たとうべき

Womit kann ich diese Szene vergleichen?

### 34. *Natsu no omoide* 「夏の思い出」 [Erinnerung an den Sommer]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 119  
 Text: EMA SHŌKO (江間章子)  
 Musik: NAKADA YOSHINAO (中田喜直)

Merkmale Poetik / Lyrik Moren: 6-5-6-5-6-9-5... keine typisch japanische Versform

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion emotiv (selbstbezogen): まなこつぶれば 懐かしい

Vokabular:  
 Liebe -  
 Gott -  
 Tod -

1. Person -  
 2. Person -  
 3. Person -  
 Summe -

#### Inhaltsangabe

夏が来れば (6) 思い出す (5) Wenn der Sommer käme, würde ich mich erinnern

おぜ  
 はるかな尾瀬 (6) 遠い空 (5) an *Oze* weit von hier, den fernen Himmel.

霧の中に (6) うかびくる (5) Mitten im Nebel taucht auf

こみち  
 やさしい影 (6) 野の小径 (5) in sanfter Gestalt ein kleiner Feldweg.

みずばしょう  
 水芭蕉の花が (9) 咲いている (5) Die Blume *Aronstab* blüht.

夢見て咲いている Sie träumt beim Blühen

ほとり  
 水の 辺 り am Ufer.

しゃくなげ  
 石楠花色に たそがれる In der Farbe des Rhododendron dämmt

はるかな尾瀬 遠い空 *Oze* weit von hier, der ferne Himmel.

夏がくれば 思い出す Wenn der Sommer käme, würde ich mich erinnern

はるかな尾瀬 野の旅よ an *Oze* weit von hier, die Fahrt aufs Land.

花のなかに そよそよ Mitten unter den Blumen sachte

ゆれゆれる 浮き島よ wiegend taucht eine Insel auf.

水芭蕉の花が におっている Die Blume *Aronstab* duftet.

夢みてにおっている Sie träumt beim Duften

水の 辺 り am Ufer.

なつ  
 まなこつぶれば 懐かしい Wenn ich die Augen schließe, habe ich Sehnsucht

はるかな尾瀬 遠い空 nach *Oze* weit von hier, dem fernen Himmel.

### 35. *Jōgashima no ame* 「城ヶ島の雨」 [Regen in *Jōgashima*]

Quelle:	ITŌ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 123
Text:	KITAHARA HAKUSHŪ (北原白秋)
Musik:	YANADA JŌ (梁田貞)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-9-7-5-7-7-8-5... japanische Versformen, nicht strikt eingehalten
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): それともわたしの 忍び泣き
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	1
2. Person	-
3. Person	2
Summe	3

#### Inhaltsangabe

雨はふるふる (7) 城ヶ島の磯に (9) りきゅうねずみ 利久鼠の (7) 雨がふる (5)	Es regnet und regnet auf den Strand von <i>Jōgashima</i> .  Mausgrauer Regen fällt.
雨は真珠か (7) 夜明の霧か (7) しの それともわたしの (8) 忍び泣き (5)	Regnet es Perlen? Ist es der Nebel der Dämmerung?  Oder aus <b>meinem</b> Schluchzen?
舟はゆくゆく 通り矢のはなを ぬ 濡れて帆上げた <b>ぬし</b> の舟 ろ ええ 舟は櫓でやる 櫓は歌でやる 歌は船頭さんの 心意気	Ein Schiff zieht und zieht um die <i>Tōriya</i> [Landspitze],  naßes Segel aufgezogen, das Schiff meines <b>Herrn</b> .  Ja, das Schiff geht mit dem Ruder. Das Ruder geht mit dem Lied. Das Lied ist des <b>Kapitäns</b> Stimmung.
雨はふるふる 日はうす曇る 舟はゆくゆく 帆がかすむ	Es regnet und regnet, die Sonne ist bedeckt. Ein Schiff zieht und zieht, das Segel ist im Dunst.

### 36. *Kono michi* 「この道」 [Dieser Weg]

Quelle:	ITÔ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 125
Text:	KITAHARA HAKUSHŪ (北原白秋)
Musik:	YAMADA KŌSAKU (山田耕筰)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 5-7-6-8-4 Trotz der Aweichungen: an japanische Versform angenähert: 字余り ; 字足らず
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): ああそうだよ
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	1
Summe	1

#### *Inhaltsangabe*

この道は (5) いつか来た道 (7)	Das ist der Weg, auf dem ich einmal gekommen bin.
ああ そうだよ (6)	Ja, das stimmt.
あかしやの花が (8) 咲いてる (4)	Die Akazien blühen.
あの丘は いつか見た丘	Das ist jener Hügel, den ich einmal gesehen habe.
ああ そうだよ	Ja, das stimmt.
ほら 白い時計台だよ	Schau, das ist doch der weiße Uhrturm.
この道は いつか来た道	Das ist der Weg, auf dem ich einmal gekommen bin.
ああ そうだよ	Ja, das stimmt.
お母さまと 馬車で行ったよ	Mit der Mutter per Pferdekutsche sind wir gefahren.
あの雲も いつか見た雲	Das ist jene Wolke, die ich auch einmal gesehen habe.
ああ そうだよ	Ja, das stimmt.
さんざし 山査子の枝も 垂れてる	Auch ein Zweig vom Weißdorn hängt herab.

### 37. *Hamabe no uta* 「浜辺の歌」 [Das Lied vom Strand]

Quelle:	ITÔ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 123
Text:	HAYASHI KOKEI (林古溪)
Musik:	NARITA TAMEZŌ (成田為三)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-5-7-5-6-6-6-6 Anfangs typisch japanische Versform. Die 6er Metra können danach kann bei anderer Betonung auch als 5 + 7 gelesen werden. ( Der Schulbuchtext in <i>Joy of Music</i> unter den Noten angegeben, legt eine solche Aussprache bzw. Betonung nahe)
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): 昔のことぞ 忍ばるる
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	1
Summe	1
<i>Inhaltsangabe</i>	
あした浜辺を (7) さまよえば (5)	Am Morgen, als ich am Strand umherwanderte,
昔のことぞ (7) <sup>しの</sup> 忍ばるる (5)	Erinnerte ich mich an frühere Zeiten.
風の音よ (6) 雲のさまよ (6)	Der Klang des Windes, die Wolkenformen,
寄する波も (6) 貝の色も (6)	auch die ankommenden Wellen, auch die Farben der Muscheln.
ゆうべ浜辺を もとおれば	Am Abend, als ich am Strand umherging,
昔の人ぞ 忍ばるる	erinnerte ich mich an die Menschen von früher.
寄する波よ かえず波よ	Die ankommenden Wellen, die weichenden Wellen.
月の色も 星のかげも	Auch die Farbe des Mondes, auch das Licht der Sterne.

### 38. *Defune* 「出船」 [Ein Schiff sticht in See]

Quelle:	<i>Aishōmeika</i> 「愛唱名歌」 S. 33
Text:	KATSUTA KŌGETSU (勝田香月)
Musik:	SUGIYAMA HASEO (杉山長谷夫)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 7-7-7-5-7-8-7-5 Typisch japanische Versform.
Tongeschlecht	Moll
Kommunikationsvorgang	便りをくりやれ
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): 涙ながらに 読もうもの
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	-
Summe	-

#### *Inhaltsangabe*

こよいでふね なごり  
今宵出船か (7) お名残おしや (7)

Leider sticht das Schiff in See heute abend.

くら なみま ち  
暗い波間に (7) 雪が散る (5)

Zwischen dunklen Wellen schneit es.

ふね み わか こうた  
船は見えねど (7) 別れの小唄に (8)

Ich sehe das Schiff nicht, doch in kleinem Abschiedslied

おき ちどり な  
沖じゃ千鳥も (7) 泣くぞいな (5)

zieht auch der Schrei des Regenpfeifers ins Meer.

きてき でふね あいず  
いま鳴る汽笛は 出船の合図

Das Nebelhorn tönt als Zeichen, daß es in See sticht.

ぶじ たよ  
無事で着いたら 便りをくりやれ

Wenn du gut angekommen bist, schreib mir bitte.

くら ほかげ  
暗いさみしい 灯影のもとで

Im dunklen, einsamen im Schein der Lampe

なみだ よ  
涙ながらに 読もうもの

werde ich ihn unter Tränen lesen.



### 39. *Yuki no furu machi wo* 「雪の降る町を」 [Die Stadt, in der Schnee fällt]

Quelle:	ITÔ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 119
Text:	UCHIMURA NAOYA (内村直也)
Musik:	NAKADA YOSHINAO (中田喜直)
Merkmale Poetik / Lyrik	Moren: 8-8-7-8-7-7-9-5-5-4 keine typisch japanische Versform.
Tongeschlecht	Moll → Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): 誰もわからぬ我が心
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	1
2. Person	-
3. Person	1
Summe	2

雪の降る町を (8)  
 雪の降る町を (8)  
 思い出だけが (7) 通り過ぎて行く (8)  
 雪の降る町を (8)  
 遠い国から (7) 落ちてくる (5)  
 この思い出を (7)  
 この思い出を (7)  
 いつの日か包まん (9)  
 あたたかき (5) しあわせの (5) ほほえみ (4)

雪の降る町を  
 雪の降る町を  
 足音だけが追いかけて行く

雪の降る町を  
 ひとり心に満ちてくる  
 この哀しみを  
 この哀しみを  
 いつの日かほぐさん  
 緑なす春の日のそよ風

雪の降る町を  
 雪の降る町を  
 いぶきと共にこみあげてくる  
 雪の降る町を  
 誰もわからぬ我が心  
 この空しさを  
 この空しさを  
 いつの日か祈らん  
 新しい光降る鐘の音

#### Inhaltsangabe

Nur die Erinnerung zieht vorbei an  
 der Stadt, in der Schnee fällt,  
 der Stadt, in der Schnee fällt,  
 der Stadt, in der Schnee fällt;  
 er fällt aus fernem Land wie  
 diese Erinnerung,  
 diese Erinnerung,  
 eines Tages umrahmt sie wohl  
 das warme Lächeln des Glücks.

Nur der Klang der Schritte folgt  
 der Stadt, in der Schnee fällt,  
 der Stadt, in der Schnee fällt,

der Stadt, in der Schnee fällt;  
 füllt das Herz eines Menschen wie  
 diese Traurigkeit,  
 diese Traurigkeit,  
 soll eines Tages gelöst werden  
 mit dem sanften Wind eines Frühlingstages voll grüner  
 Farben.

Zusammen mit dem Atem erhebt sich ein Gefühl für  
 die Stadt, in der Schnee fällt,  
 die Stadt, in der Schnee fällt,  
 Die Stadt, in der Schnee fällt;  
 niemand versteht mein Herz und  
 diese Leere,  
 diese Leere,  
 eines Tages bete ich  
 mit dem neuen, hellen Klang einer Glocke.

#### 40. *Pechika* 「ペチカ」 [Mandschurischer Ofen]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 126  
 Text: KITAHARA HAKUSHŪ (北原白秋)  
 Musik: YAMADA KŌSAKU (山田耕筰)

Merkmale Poetik / Lyrik Moren: 7-7- ... typisch japanische Versform.

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion: -

Vokabular:  
 Liebe -  
 Gott -  
 Tod -

1. Person -  
 2. Person -  
 3. Person 2  
 Summe 2

#### Inhaltsangabe

雪の降る夜は (7) 楽しいペチカ (7) Nachts, wenn der Schnee fällt, gemütlich ist der *Pechika*.  
 ペチカ燃えろよ (7) お話しましょ (7) *Pechika* brenn', laß uns Geschichten erzählen.  
 昔 昔よ (7) 燃えろよペチカ (7) Es war einmal..., brenn' *Pechika*!

雪の降る夜は 楽しいペチカ Nachts, wenn der Schnee fällt, gemütlich ist der *Pechika*.  
 おもて  
 ペチカ燃えろよ 表 は寒い *Pechika* brenn', draußen ist es kalt.  
 くりや くりやと 呼びますペチカ Kastanien, Kastanien ruft *Pechika*.

雪の降る夜は 楽しいペチカ Nachts, wenn der Schnee fällt, gemütlich ist der *Pechika*.  
 ペチカ燃えろよ じさ春来ます *Pechika* brenn', Frühling kommt bald.  
 今に柳も もえましょペチカ Auch die Weiden werden sprießen, *Pechika*.

雪の降る夜は 楽しいペチカ Nachts, wenn der Schnee fällt, gemütlich ist der *Pechika*.  
 ペチカ燃えろよ だれだか来ます *Pechika* brenn', **jemand** kommt,  
 お客さまでしょ うれしいペチカ wohl ein **Gast**, wir freuen uns, *Pechika*.

雪の降る夜は 楽しいペチカ Nachts, wenn der Schnee fällt, gemütlich ist der *Pechika*.  
 ペチカ燃えろよ お話しましょ *Pechika* brenn', laß uns Geschichten erzählen.  
 火の粉ばちばち はねろよペチカ Das Feuer knistert und knackt und springt, *Pechika*.

#### 41. *Chūgoku chihō no komori uta* 「中国地方の子守唄」 [Wiegenlied]

Quelle:	ITŌ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 126
Text:	Alte japanische Volksweise (日本古謡)
Musik:	YAMADA KŌSAKU (山田耕筰)
Merkmale Poetik / Lyrik	Keine erkennbare typisch japanische Morenstruktur
Tongeschlecht	Moll- <i>Yo-na-nuki</i> oder <i>Miyako-bushi</i> 都節 <sup>374</sup>
Kommunikationsvorgang	ねんねこ しゃっしやりませ
Dominante Sprachfunktion	conativ (an jemanden gerichtet): ねんころろん ねんころろん
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	6
3. Person	-
Summe	6

ねんねこ しゃっしやりませ  
 寝た子の 可愛さ  
 起きて泣く子の ねんころろ  
 つら憎さ  
 ねんころろん ねんころろん

ねんねこ しゃっしやりませ  
 きょうは二十五日さ  
 あすはこの子の ねんころろ  
 みやまい  
 宮 詣り  
 ねんころろん ねんころろん

宮へ 詣ったとき  
 なんとゆうて 拝むさ  
 一生 この子の ねんころろ  
 まめなよに  
 ねんころろん ねんころろん

#### Inhaltsangabe

Schlafe **Kindchen**, schlaf doch.  
 Du bist süß, wenn **du** schläfst  
 ein waches, weinendes **Kind**, schlafe, schlafe  
 ist schlimm.  
 Schlafe, schlafe; schlafe, schlafe.

Schlafe **Kindchen**, schlaf doch.  
 Heut bist du 25 Tage alt.  
 Morgen gehn wir mit dem **Kind**, schlafe, schlafe  
 zum Schrein  
 Schlafe, schlafe; schlafe, schlafe.

Wenn wir zum Schrein kommen,  
 wofür wirst du beten?  
 Auf **deines** Lebens, schlafe, schlafe  
 Wohl.  
 Schlafe, schlafe; schlafe, schlafe.

## 42. *Karatachi no hana* 「からたちの花」 [*Karatachi* (Orangen) Blüten]

Quelle:	ITÔ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 125
Text:	KITAHARA HAKUSHŪ (北原白秋)
Musik:	YAMADA KŌSAKU (山田耕筰)
Merkmale Poetik / Lyrik	5-7-6-7 Trotz des 6er-Teils in der dritten Zeile kann man die typische japanische Morenstruktur erkennen.
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): からたちのそばで泣いたよ
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	-
Summe	-
<i>Inhaltsangabe</i>	
からたちの (5) 花が咲いたよ (7)	Die <i>Karatachi</i> Blumen blühen,
白い白い (6) 花が咲いたよ (7)	weiße, weiße Blumen blühen.
からたちの とげはいたいよ	Die Dornen der <i>Karatachi</i> tun weh.
青い青い 針のとげだよ	Es sind grüne, grüne Dornen.
はた からたちは 畑の垣根よ	Die <i>Karatachi</i> sind der Zaun am Feld.
いつもいつも とおる道だよ	Auf diesem Weg ging ich immer vorbei.
からたちも 秋はみのるよ	Die <i>Karatachi</i> sind Herbstfrüchte.
まろいまろい 金のたまだよ	Runde, runde Goldkugeln.
からたちの そばで泣いたよ	Neben den <i>Karatachi</i> habe ich geweint.
みんなみんな やさしかったよ	Sie waren alle, alle so zart.
からたちの 花が咲いたよ	Die <i>Karatachi</i> [Orangen] Blumen blühen.
白い白い 花が咲いたよ	weiße, weiße Blumen blühen.

### 43. *Yashi no mi* 「椰子の実」 [Kokosnuß]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 122  
 Text: SHIMAZAKI TOSON (島崎藤村)  
 Musik: ÔNAKA TORAJI (大中寅二)

Merkmale Poetik / Lyrik 5-7-5-7 Typische japanische Versform

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang なれ  
 汝はそも

Dominante Sprachfunktion emotiv (selbstbezogen): たぎ いきょう なみだ  
 激り落つ 異郷の涙

Vokabular:  
 Liebe -  
 Gott -  
 Tod -

1. Person 1  
 2. Person -  
 3. Person -  
 Summe 1

#### Inhaltsangabe

名も知らぬ (5) 遠き島より (7)  
 流れ寄る (5) 椰子の実一つ (7)  
 kommt angeschwemmt eine Kokosnuß.

ふるさと  
 故郷の岸を離れて  
 Du hast den Strand deiner Heimat verlassen,

なれ  
 汝はそも 波に幾月  
 du warst wohl viele Monate auf den Wellen.

もと き お  
 旧の樹は 生いや茂れる  
 Der Baum, der dich getragen hat, er lebt und gedeiht,  
 枝はなお 影をやなせる  
 seine Zweige spenden immer noch Schatten.

なぎさ まくら  
 われもまた 渚を枕  
 Auch ich nehme mir den Strand als Kissen,

うきね  
 ひとり身の浮寝の旅ぞ  
 auf unruhig schlafloser Wanderschaft.

実をとりて 胸にあつれば  
 Nehme ich die Kokosnuß an meine Brust,  
 新なり 流離の憂  
 dann steigt in mir erneut die Traurigkeit des Umherwanderns hoch.

海の日 沈むを見れば  
 Sehe ich die Sonne im Meer versinken

たぎ  
 激り落つ 異郷の涙  
 brechen mir Tränen im fremden Land aus.

思いやる 八重の汐々  
 [denkend an das] weite, weite Meer, werde ich  
 いずれの日にか 国に帰らん  
 eines Tages sicher heimkehren.

#### 44. *Oborozuki yo* 「朧月夜」 [Der verschleierte Mond]

Quelle:	<i>Nihon shōka shū</i> 「日本唱歌集」 S. 202
Text:	TAKANO TATSUYUKI (高野辰之)
Musik:	OKANO TEIICHI (岡野貞一)
Merkmale Poetik / Lyrik	8-6-8-6 Keine typische japanische Versform, aber regelmäßiges Metrum, als akzeptierte Abweichung vorstellbar: 字余り・字足らず <sup>a</sup>
Tongeschlecht	Dur
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): 春風そよ吹く 空を見れば
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	1
Summe	1

一、

な はなばたけ いりひうす  
菜の花 畠に (8) 入日 薄れ、(6)

み やま は かすみ  
見わたす 山の端 (8) 霞 ふかし。(6)

はるかぜ そら み  
春風 そよふく (8) 空を見れば、(6)

ゆうづき あわ  
夕月 かかりて (8) におい 淡し。(6)

二、

さと ほかげ もり いろ  
里わの火影も、森の色も、

たなか こみち ひと  
田中の小路を たどる 人も、

かわず おと  
蛙のなくねも、かねの音も、

かす おぼろづきよ  
さながら 霞める 朧月夜。

#### *Inhaltsangabe*

Im Rapsfeld, blasser Sonnenuntergang,

so weit man blickt, Bergkontur im tiefen Dunst.

Der Frühlingswind weht sachte, wenn ich zum Himmel schau', und

der Abendmond duftet sanft.

Die Lichter im Dorf, die Farben des Waldes,

die Leute, die auf den schmalen Feldwegen gehen;

das Quaken der Frösche und auch die Töne der Glocken

werden unter dem dämmrigen Abendmond vernebelt.

# 45. *Sakura Sakura* 「さくら さくら」 [Kirschen (-blüten)]

Quelle:	ITÔ REIKO, <i>Nihon kakyoku senshū</i> 「日本歌曲選集」 S. 126
Musik & Text:	Volkswiese (日本古謡)
Merkmale Poetik / Lyrik	6-7-7-6-7-6-5 Angelehnt an typische 7-5 Metren
Tongeschlecht	Moll- <i>Yo-na-nuki</i> <sup>375</sup>
Kommunikationsvorgang	いざや いざや
Dominante Sprachfunktion:	-
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	-
Summe	-

## *Inhaltsangabe*

さくら さくら (6)	Kirschblüten, Kirschblüten
やよいの空は (7)	am Frühlingshimmel
見渡すかぎり (7)	So weit das Auge reicht
霞か雲か (6)	ob Nebel oder Wolke
匂いぞいずる (7)	der Duft entströmt
いざや いざや (6)	kommt, kommt!
見に行かん (5)	Gehn wir sie anzusehen!

#### 46. *Shikararete* 叱られて [Gescholten]

Quelle:	OSADA, <i>Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen</i> , S. 100
Text:	SHIMIZU KATSURA (清水かつら)
Musik:	HIROTA RYŪTARŌ (弘田龍太郎)
Merkmale Poetik / Lyrik	5-5-8-5-8-5-7-5-7-5 Trotz der beiden 8er Metra: typische japanische Versform
Tongeschlecht	Yō 陽
Kommunikationsvorgang	-
Dominante Sprachfunktion	emotiv (selbstbezogen): ほんに花見は いつものこと
Vokabular:	
Liebe	-
Gott	-
Tod	-
1. Person	-
2. Person	-
3. Person	4
Summe	4

一、

叱られて (5) 叱られて (5)

あの子は町まで (8) お使いに (5)

この子は坊やを (8) ねんねしな (5)

夕べさみしい (7) 村はずれ (5)

コンときつねが (7) なきやせぬか (5)

二、

叱られて 叱られて

口には出さねど 眼になみだ

二人のお里は あの山を

越えてあなたの 花のむら

ほんに花見は いつものこと

#### *Inhaltsangabe*

Gescholten, gescholten,

Das **eine Kind** dort soll in der Stadt was erledigen,

das **andere Kind** soll den **Jungen** in den Schlaf wiegen.

Einsam am Abend, am Rand des Dorfes

daß sogar ein Fuchs weinen würde.

Gescholten, gescholten,

sie sagen nichts, aber mit Tränen in den Augen.

Die Heimat **der beiden** ist jenseits der

Berge da drüben im Blumendorf.

Wann können wir wirklich Blumenschauen gehen?





#### 48. *Hama chidori* 「浜千鳥」 [Regenpfeifer]

Quelle: OSADA, *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen*, S. 162  
 Text: KASHIMA MEISHŪ (鹿島鳴秋)  
 Musik: HIROTA RYŪTARŌ (弘田龍太郎)

Merkmale Poetik / Lyrik 7-5-7-5-7-5-7-5 Typisches japanisches Metrum.

Tongeschlecht *Ryo* (呂) oder *Dur Yo-na-nuki* <sup>376</sup>

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion: -

Vokabular:  
 Liebe -  
 Gott -  
 Tod -

1. Person -  
 2. Person -  
 3. Person -  
 Summe -

一、

青い月夜の (7) 浜辺には (5)

さが  
 親を探して (7) 鳴く鳥が (5)

波の国から (7) 生まれ出る (5)

ぬれ つばさ  
 濡た翼の (7) 銀の色 (5)

*Inhaltsangabe*

Am Strand im blauen Mondlicht.

Vögel, die ihre Eltern suchen,

wie aus dem Land der Wellen geboren.

Die Silberfarbe der nassen Flügel.

二、

夜鳴く鳥の 悲しさは

親を尋ねて 海こえて

月夜の国へ 消えてゆく

つばさ  
 銀の翼の 浜千鳥

Die Trauer der weinenden Vögel bei Nacht

sucht die Eltern über die Meere

und verschwindet im Land des Abendmondes.

Regenpfeifer mit silbernen Flügeln.

#### 49. Nobara 「野薔薇」 [Heiderosen]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 124  
 Text: MIKI ROFŪ (三木露風)  
 Musik: YAMADA KŌSAKU (山田耕筰)

Merkmale Poetik / Lyrik 3-3-7-5-7-5-7-5-7 Typisches japanisches Metrum.

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang -

Dominante Sprachfunktion emotiv (selbstbezogen): 曠野の花に 知る教え  
こうや

Vokabular:  
 Liebe -  
 Gott 1 神のみ旨を あやまたぬ

Tod -

1. Person -

2. Person -

3. Person 2

Summe 2

#### Inhaltsangabe

野ばら (3) Wilde Rosen,  
 野ばら (3) wilde Rosen,  
えぞち  
 蝦夷地の野ばら (7) wilde Rosen von Ezo [*Hokkaidō*].  
 人こそ知らね (7) gerade Menschen unbekannt,  
 あふれさく (5) blühen viele,  
 いろもうるわし (7) auch die Farbe, wunderschön.  
 野のうばら (5) Wilde Rosen,  
 蝦夷地の野ばら(7) Wilde Rosen von Ezo.

野ばら Wilde Rosen,  
 野ばら wilde Rosen,  
 かしこき野ばら holde wilde Rosen.  
みむね  
 神の御旨を Gottes Willen  
 あやまたぬ nicht verfehlend,  
 曠野の花に in den Blumen im Feld  
 知る教え erkenne ich die Lehre,  
 かしこき野ばら holde wilde Rosen.

# 50. *Kāsan no uta* 「かあさんの歌」 [Mutters Lied]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 118  
Text: KUBOTA SATOSHI (窪田聡)  
Musik: KUBOTA SATOSHI (窪田聡)

Merkmale Poetik / Lyrik Kein typisches japanisches Metrum.

Tongeschlecht Dur

Kommunikationsvorgang お父は土間で 藁 打ち仕事

Dominante Sprachfunktion emotiv (selbstbezogen): 懐かしさが 沁み通る

Vokabular:  
Liebe -  
Gott -  
Tod -

1. Person  
2. Person 1  
3. Person 4  
Summe 5

## Inhaltsangabe

かあさんは (5) 夜なべをして (6)  
手ぶくろあんでくれた (10)  
木枯らし吹いちゃ つめたかろうて  
せつせとあんだだよ  
ふるさとのたよりはとどく  
いろりのにおいがした

かあさんは 麻糸つむぐ  
一日つむぐ  
おとうは 土間でわら打ち仕事  
お前もがんばれよ  
ふるさとの冬はさみしい  
せめて ラジオ聞かせたい

かあさんの あかぎれいたい  
生 みそをすりこむ  
根雪もとけりゃ もうすぐ春だ  
畑 が待ってるよ  
小川のせせらぎが聞こえる  
なつかしさがしみとおる

Die Mutter arbeitete nachts  
und strickte mir Handschuhe,  
"bei dem Winterwind ist es dir sicher  
kalt, die hab' ich extra gestrickt."  
Aus der Heimat kam ein Brief,  
er roch nach der Feuerstelle im Haus.

Die Mutter spinnt Leinenfäden  
spinnt den ganzen Tag.  
"Der Vater flicht Stroh auf dem Leimboden,  
da sollst du dich auch anstrengen."  
Es ist einsam im Winter in der Heimat.  
Ich möchte, daß sie zumindest Radio hören können. [ich  
sollte ein Radio schicken, das ist das mindeste, was ich tun  
kann...]

Meiner Mutter Hände sind aufgerissen und schmerzen.  
Sie reibt sie mit frischer Miso Paste ein.  
"Wenn die Schneedecke schmilzt, dann wird es bald  
Frühling,  
der Acker wartet."  
Ich höre schon den Bach murmeln.  
Ich habe so gute Erinnerungen an meine Heimat.

## Gruppe D. Weitere in der Arbeit zitierte Liedertexte

***Sandmännchen***

Quelle: Text zur Schallplatte *Johannes Brahms: Volkslieder, Polydor 1975*  
 Text: Volkslied nach ANTON FLORENTIN VON ZUCCALMAGLIO,  
 Musik: JOHANNES BRAHMS

***Nemuri no sei*** 「眠りの精」 [Schlafgeist!]

Quelle: *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 237  
 Text: HORIUCHI KEIZŌ (堀内敬三)  
 Musik: JOHANNES BRAHMS

1.			<i>Inhaltsangabe</i>
Die Blümelein, sie schlafen schon längst im Mondenschein	月の光に花も草も 夢を追いつつ た		Im Licht des Mondes, Blumen und auch Gräser träumend,
sie nicken mit den Köpfchen auf ihren Stengelein.	うなじ垂れ		hängen die Köpfe.
Es rüttelt sich der Blütenbaum, er säuselt wie im Traum:	ひそ 声をば潜めて 枝はさやぐ		Ihre Stimmen gar gedämpft säuseln die Zweige:
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!	「眠れ眠れ 眠れわが児よ」		Schlafe, schlafe, schlafe mein Kind.
2.			
Die Vögelein sie sangen so süß im Sonnenschein,	小鳥楽しき 歌をやめて ふしど		Die Vögelein unterbrechen ihr vergnügtes Lied,
sie sind zur Ruh gegangen	小さき臥床を した		gehen in ihr
in ihre Nestchen klein.	慕いゆきぬ		geliebtes kleines Bettchen.
Das Heimchen in dem Ähregrund,	野辺には虫の音 ね		Der Ton einer Grille nur
Es tut allein sich kund:	一人告ぐる つ		auf den Feldern meldet:
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!	「眠れ眠れ 眠れわが児よ」		Schlafe, schlafe, schlafe mein Kind.
3.			
Sandmännchen kommt geschlichen	眠らぬ子らを もと		Kinder, die nicht schlafen,
und guckt durchs Fensterlein,	求めつつぞ せい		sucht nämlich
ob irgend noch ein Liebchen nicht mag zu Bette sein.	眠りの精は おとない来ん あや		der Schlafgeist und besucht sie.
Und wo es nur ein Kindchen fand,	怪しきその手 ひま		Bevor seine Hand
streut er ihm in die Augen Sand.	の見えぬ暇に		sichtbar wird:
Schlafe, schlafe, du, mein Kindlein!	「眠れ眠れ 眠れわが児よ」		Schlafe, schlafe, schlafe mein Kind.

### Nur wer die Sehnsucht kennt

Quelle: GOETHE, *Gedichte*, Reclam, S. 93  
 Text: JOHANN WOLFGANG GOETHE  
 Musik: LUDWIG VAN BEETHOVEN

Nur wer die Sehnsucht kennt,  
 Weiß, was ich leide!  
 Allein und abgetrennt  
 Von aller Freude,  
 Seh' ich am Firmament  
 Nach jeder Seite.  
 Ach! Der mich liebt und kennt,  
 Ist in der Weite.  
 Es schwindelt mir, es brennt  
 Mein Eingeweide.  
 Nur wer die Sehnsucht kennt,  
 Weiß, was ich leide.

### Die Uhr

Quelle: <http://ingeb.org/Lieder/ichtrage.html>  
 Musik: JOHANN KARL GOTTFRIED LOEWE, 1830 (1796 - 1869) op. 123 no. 3  
 Text : JOHANN GABRIEL SEIDL (1804 -1875)

Ich trage, wo ich gehe, stets eine Uhr bei mir;  
 Wieviel es geschlagen habe, genau seh ich an ihr.  
 Es ist ein großer Meister, der künstlich ihr Werk gefügt,  
 Wenngleich ihr Gang nicht immer dem törichten Wunsche genügt.

Ich wollte, sie wäre rascher gegangen an manchem Tag;  
 Ich wollte, sie hätte manchmal verzögert den raschen Schlag.  
 In meinen Leiden und Freuden, in Sturm und in der Ruh,  
 Was immer geschah im Leben, sie pochte den Takt dazu.

Sie schlug am Sarge des Vaters, sie schlug an des Freundes Bahr,  
 Sie schlug am Morgen der Liebe, sie schlug am Traualtar.  
 Sie schlug an der Wiege des Kindes, sie schlägt, will's Gott, noch oft,  
 Wenn bessere Tage kommen, wie meine Seele es hofft.

Und ward sie auch einmal träger, und drohte zu stocken ihr Lauf,  
 So zog der Meister immer großmütig sie wieder auf.  
 Doch stände sie einmal stille, dann wär's um sie geschehn,  
 Kein andrer, als der sie fügte, bringt die Zerstörte zum Gehn.

Dann müßt ich zum Meister wandern, der wohnt am Ende wohl weit,  
 Wohl draußen, jenseits der Erde, wohl dort in der Ewigkeit!  
 Dann gäb ich sie ihm zurücke mit dankbar kindlichem Flehn:  
 Sieh, Herr, ich hab nichts verdorben, sie blieb von selber stehn.

**Shiki no uta** 「四季の歌」 [Lied der vier Jahreszeiten]

Quelle: ITÔ REIKO, *Nihon kakyoku senshū* 「日本歌曲選集」 S. 120  
 Text: ARAKI TOYOHISA (荒木とよひさ)  
 Musik: ARAKI TOYOHISA (荒木とよひさ)

*Inhaltsangabe*

春を愛する人は  
 心清き人  
 すみれの花のような  
 ぼくの友だち  
 Ein Mensch, der den Frühling liebt.  
 ist ein Mensch von reinem Herzen.  
 Wie ein Veilchen:  
 meine Jugendfreundin.

夏を愛する人は  
 心強き人  
 岩をくだく波のような  
 ぼくの父親  
 Ein Mensch, der den Sommer liebt,  
 ist ein Mensch von starkem Willen.  
 Wie eine Welle, die den Fels bricht:  
 mein Vater.

秋を愛する人は  
 心深き人  
 愛を語るハイネのような  
 ぼくの恋人  
 Ein Mensch, der den Herbst liebt,  
 ist ein Mensch von tiefem Sinn.  
 Wie Heine, der von Liebe spricht:  
 meine Geliebte.

冬を愛する人は  
 心広き人  
 根雪をとかす大地のような  
 ぼくの母親  
 Ein Mensch, der den Winter liebt,  
 ist ein großzügiger Mensch.  
 Wie die Erde, die die Schneedecke schmilzt:  
 meine Mutter.

**Ich komme schon durch manche Land** (Marmotte) op. 52 no. 7., aus "Jahrmarktsfest auf Plundersweilern"

Quelle: <http://www.labbe.de/zzzebra/index.asp?themaId=669&titelId=4873>  
 Musik: LUDWIG VAN BEETHOVEN  
 Text: JOHANN WOLFGANG GOETHE

**Hana uri** 「花賣」 [Blumenverkäuferin]

Quelle: SHIBA / MASUMOTO, *Natsukashii uta · kokoro...*, S. 85  
 Text: MIZUMACHI KYÔKO (水町京子)  
 Musik: LUDWIG VAN BEETHOVEN

1  
 Ich komme schon durch manche Land,  
 avec que la marmotte.  
 Und immer was zu essen fand,  
 avec que la marmotte.  
 Refrain:  
 Avec que si, avec que la,  
 avec que la marmotte.  
 Avec que si, avec que la,  
 avec que la marmotte.  
 水うち清めし  
 朝のちまたに、  
 白つゆやどせる  
 べに花・黄花、  
 すすむるおとめの  
 すずしきひとみ  
 ものみなえまうよ、  
 おとめの花に。

2  
 Ich hab gesehn gar manchen Herrn  
 avec que la marmotte.  
 Der hätt die Jungfern gar zu gern,  
 avec que la marmotte.  
 Refrain:  
 Avec que si, avec que la,  
 avec que la marmotte.  
 Avec que si, avec que la,  
 avec que la marmotte.  
 ゆきかいにぎおう  
 タベのつじに、  
 秋野のさながら  
 におえる花や、  
 花売るおとめの  
 やさしき心、  
 思えば、人みな  
 歩みをとむる。

## Sonntag

Quelle: [http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=16084](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=16084)  
 Text: LUDWIG UHLAND  
 Musik: JOHANNES BRAHMS

### *Oreba yokatta* 「折ればよかった」

Quelle: [http://bunbun.boo.jp/okera/aaoo/oreba\\_yokatta.htm](http://bunbun.boo.jp/okera/aaoo/oreba_yokatta.htm)  
 Text: TAKANO TATSUYUKI 「高野辰之」  
 Musik: JOHANNES BRAHMS

1

So hab ich doch die ganze Woche	折らずに置いて来た
Mein feines Liebchen nicht gesehn,	さゆり
ich sah es an einem Sonntag	山陰の小百合
wohl vor der Türe stehn:	人が見つけたら
das tausendschöne Jungfräulein,	手を出すだろう
das tausendschöne Herzelein,	風がなぶったら
wollte Gott, wollte Gott	露こぼそうもの
ich wär' heut bei ihr!	折ればよかった
	遠慮がすぎた

2

So will mir doch die ganze Woche	ゆうべ
Das Lachen nicht vergehn,	昨夜も夢に見た
ich sah es an einem Sonntag	山陰の小百合
wohl in die Kirche gehen:	星が訪ねたら
das tausendschöne Jungfräulein,	宿貸すだろう
das tausendschöne Herzelein,	虫がすがったら
wollte Gott, wollte Gott	額こうものを
ich wär' heut bei ihr!	折ればよかった
	遠慮がすぎた

## Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (Dreigroschenoper)

Quelle: BRECHT, *Die Dreigroschenoper*, S.77  
 Text: BERTOLT BRECHT  
 Musik: KURT WEILL

Der Mensch lebt durch den Kopf  
 Der Kopf reicht ihm nicht aus  
 Versuch es nur, von deinem Kopf  
 Lebt höchstens eine Laus.  
     Denn für dieses Leben  
     Ist der Mensch nicht schlau genug.  
     Niemals merkt er eben  
     Allen Lug und Trug.

Ja, mach nur einen Plan  
 Sei nur ein großes Licht!  
 Und mach dann noch 'nen zweiten Plan  
 Gehn tun sie beide nicht.  
     Denn für dieses Leben  
     Ist der Mensch nicht schlecht genug.  
     Doch sein höh'res Streben  
     Ist ein schöner Zug.

Ja, renn nur nach dem Glück  
 Doch renne nicht zu sehr!  
 Denn alle rennen nach dem Glück  
 Das Glück rennt hinterher.  
     Denn für dieses Leben  
     Ist der Mensch nicht anspruchslos genug  
     Denn ist all sein Streben  
     Nur ein Selbstbetrug.



## 「人間の勢力は長続きしない」

[Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens aus  
der *Dreigroschenoper*]

Quelle Text zur Schallplatte: TOKIKO KATO with RIUICHI SAKAMOTO  
 Text: TAKAHASHI YŪji (高橋雄治)  
 Musik: KURT WEILL

頭つかって  
 生きようたって  
 頭でかえるのは  
 シラミだけ  
 人はこの世のごまかし  
 すべて  
 気がつくほどに  
 ずるくはない

計画たてて  
 わかったつもり  
 裏まで読んでも  
 両方ともはずれ  
 この世は  
 そんなに悪くはないのに  
 もっと欲しがるのが  
 悪いくせ

幸せ求め  
 かけだすときも  
 走りすぎて  
 幸せを追いこすな  
 人はとかく  
 欲にからんで  
 努力のつもりも  
 思い込み

*Inhaltsangabe*

Auch wenn man den Kopf benutzend  
 versucht zu leben,  
 was man mit dem Kopf ausbrütet,  
 sind nur Läuse.  
 Der Mensch ist für den Betrug  
 dieser Welt,  
 nicht durchtrieben genug,  
 daß er ihn erkennt.

Mach einen Plan,  
 glaub, du hättest verstanden.  
 Aber selbst vorne und hinten gelesen,  
 treffen beide nicht zu.  
 Obwohl diese Welt  
 ganz so schlecht nicht ist,  
 mehr zu verlangen,  
 wäre eine schlechte Angewohnheit.

Wenn du nach dem Glück rennst,  
 selbst am Anfang,  
 renne nicht zuviel,  
 daß du das Glück überholst.  
 Der Mensch, hin und wieder,  
 in seiner Gier  
 auch wenn er vorhat, sich zu bemühen -  
 bildet sich ein.

**Wanderers Nachtlied****「旅びとの夜のうた」 [Wanderers Nachtlied]**

Quelle: GOETHE, *Gedichte*, Reclam, S. 73  
Text: JOHANN WOLFGANG GOETHE

Quelle: DOI TAKEO (土居健郎), "*Amae*" *zakkō*, S. 93  
Text: ŌYAMA TEIICHI (大山定一)

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.

山々は  
はるかに暮れて、  
木ずえ吹く  
ひとすじの  
そよぎも見えず。  
夕鳥のうた木立にきえぬ。

*Inhaltsangabe*

Die Berge  
in der Ferne wird es Abend  
Um die Wipfel ist  
kein einziges Wiegen  
zu sehen, das in ihnen weht.  
Die Lieder der Abendvögel  
verschwinden im Wald.  
Ach, bald  
werde auch ich ruhen.

Warte nur, balde

あわれ、はや  
わが身も憩<sup>いこ</sup>わん

Ruhest du auch.

**So leben wir, so leben wir**

Quelle: *Aishōmeika* 「愛唱名歌」 S. 257  
Deutscher Text: unbekannt  
Japanischer Text: YAMAMOTO GAKUJI (山本学治)  
Musik: Volksweise

So leben wir, so leben wir  
So leb'n wir alle Tage  
in der allerschönsten  
Saufkompagnie!

明るく楽しい  
山の一日  
朝日と一緒に  
歩き出し

Erfreulich und vergnüglich  
ein Tag in den Bergen,  
zusammen mit der Morgensonne  
loszuwandern.

Des Morgens bei dem Brantwein  
des Mittags bei dem Bier  
Des Abends bei dem Mägdelein  
im Schlafquartier

あの山この谷  
よじ登り  
夜はみんなあで  
歌おうよ。

Jenen Berg, dieses Tal  
und anderes besteigen  
und abends zusammen  
singen.

**Morgen**

Quelle: *Kōkōsei no ongaku*, Joy of Music  
Deutscher Text: JOHN HENRY MACKAY  
Japanischer Text: KAGA SHUMON (架我主門)  
Musik: RICHARD STRAUSS

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen  
und auf dem Wege, den ich gehen werde,  
wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen

ふたたびあさひかがやき  
しあわせにいまつつまれ  
みちあるけばこのちように

*Inhaltsangabe (Rückübersetzung)*

Wieder scheint die Morgensonne,  
jetzt vom Glück umfaßt,  
diesen Weg gehend, auf dieser  
Erde  
die Herzen [von uns] beiden  
verbunden...

inmitten dieser sonnenatmenden Erde...

ふたりのこころはむすばれ

## Fußnoten

---

1

Vgl.: LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt: Seine Struktur im Deutschen und Englischen*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1971, S. 120

2

SHIDA FUMOTO, Übers., *Schubert-Lieder Übersetzungen*, Gesamtausgabe, Bd.2, Tōkyō 1982  
志田 麓 訳 「シューベルト・リーダー対訳全集II」 新期社, S. 15

3

JAKOBSON, ROMAN, in:  
*Style in Language*, SEBEOK, THOMAS A. Hrsg., The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1960

4

Der *Lindenbaum* hat auch in Japan Volksliedstatus.

5

Er zitiert z.B. ARTHUR KOESTLER aus dessen Buch *Von Heiligen und Automaten* u.a. so:

Ein anderer Fluch ersten Ranges ... sind die Transistorradios. Sie haben in Japan um sich gegriffen wie die Kaninchenpest (...)

und kommentiert:

So taucht bei ihm [KOESTLER] nicht einmal der Verdacht auf, daß der Lärm, wie ihn Transistorradios oder Lautsprecher machen, einen anderen Stellenwert im Zusammenleben der Menschen in Japan haben könnte (...).

KRUSCHE, DIETRICH, *Japan: konkrete Fremde: Dialog mit einer fernen Kultur*, 2., überarbeitete Aufl., S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1983, S. 126 / 128

6

Die zitierte ist nur eine von fast beliebig vielen allgemeinen Definitionen von *Kunst*; sie ist nur zum Nachweis hier eingefügt, daß sich die Liedertexte im kulturellen Hintergrund **befinden** und nicht nur auf einen solchen verweisen.

Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Surugadai Shuppan-sha, Tōkyō 1992  
「ヴァーリヒ現代独辞典」 駿河台出版社

7

### Klassik

In der Musik bezieht sich der Terminus Klassik vor allem auf die Gipfelwerke Haydns, Mozarts und Beethovens. (...) Mit Recht ist die Wertung als "Klassiker" auch Komponisten anderer Epochen und Nationen zuteil geworden, so etwa Bach und Händel als "Altklassikern". Klassische Höhepunkte sind auch im Lebenswerk Glucks und Schuberts erkannt worden, ohne daß die Reihe damit abzuschließen braucht. (...)

RIEMANN Musiklexikon, *Sachteil*, Schott's Söhne, Mainz 1967

8

**Romantik**

(...) bezeichnet aber zunächst mehr einen Wesenszug als eine Epoche, dann im Anschluß an die Klassik summarisch oder als pars pro toto das ganze 19. Jh. von SCHUBERT bis

STRAUSS (...)

*dtv-Atlas zur Musik, Band 2*, Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, München / Kassel 1991

9

*Epochen der Musikgeschichte*, 2. Aufl., Als Taschenbuch zusammengestellt aus: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* (...) Bärenreiter-Verlag / Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel 1975, S.237

10

RIEMANN Musiklexikon, aaO, S. 523

11

In den Anmerkungen zu *Doitsu minyō shugyokushū* (Volksliederschatz) 「ドイツ民謡珠玉集」 geben die Herausgeber zu erkennen, daß das Problem durchaus bekannt ist. Sie halten in dem Fall eine gewisse Subjektivität für berechtigt:

**I. Volkslied の定義について**

民謡は一般に、一定の作家がなく、民衆のあいだに自然に発生した歌謡と考えられているが、むしろその受容の面から、民衆にうけ容れられ、愛され、うけつがれた歌謡こそ真の民謡と考えられるべきであろう。本集にも作者のはっきりしている、むしろ *Kunstlied* と言ってもよいものがかなり多く採録されているが（例えば *Der Lindenbaum*, *Lorelei*, *Heidenröslein* など）、これは以上のような編者たちの考えによるものであることを弁明しておく。

**I. zur Definition von Volkslied**

Unter einem Volkslied stellt man sich im allgemeinen ein Gesangsstück vor, das nicht von einem bestimmten Autor verfaßt wurde, sondern sich auf natürliche Weise im Volk herausgebildet hat, doch muß man sich von der Rezeption her unter echten Volksliedern solche vorstellen, die vom Volk aufgenommen, geschätzt und weitervererbt wurden. Auch in diese Sammlung wurde eine beträchtliche Zahl von Liedern aufgenommen, die man ohne weiteres *Kunstlieder* nennen könnte (z.B. *Der Lindenbaum*, *Lorelei*, *Heidenröslein* usw.). Das soll hiermit als die Meinung der Herausgeber gerechtfertigt werden.

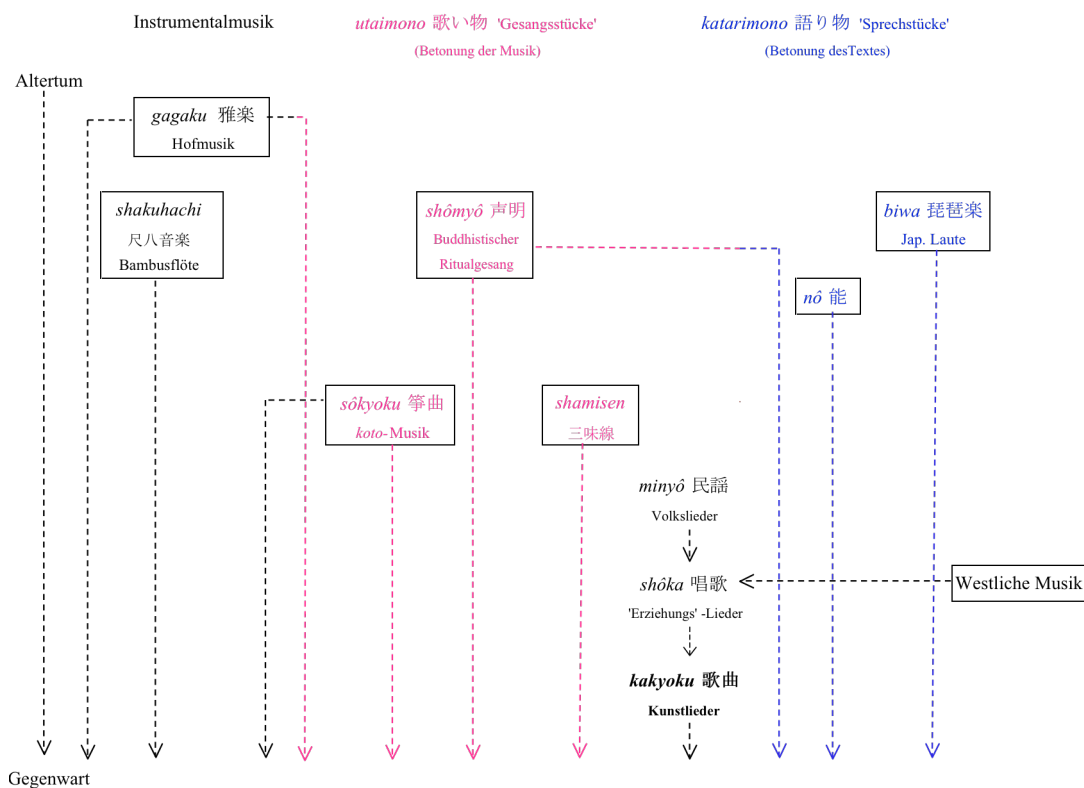
NAKAMURA KOHEI / SHIDA FUMOTO, Hrsg., *Doitsu minyō shugyokushū* (Volksliederschatz), Nankōdō, Tōkyō 1961

中村耕平 / 志田麓 編註 「ドイツ民謡珠玉集」 南江堂, S.49

12

*Epochen der Musikgeschichte*, aaO, S. 9

Gezeigt ist das relative Neben- und Miteinander der verschiedenen Gattungen. Die vertikale Einordnung dient nur als Anhaltspunkt (Quelle: *Kōkōsei no ongaku*). Die *shakuhachi* z. B. wurde etwa im 8. Jh. aus China eingeführt, erreichte ihre Popularität aber erst im 16. Jh. In Schulbüchern und auch bei unabhängigen Autoren (z.B. KISHIBE) werden die einen Zeitraum dominierenden Instrumente (z.B. *biwa*) als *Genres* behandelt. Sie stehen gleichberechtigt neben anderen, komplexen Stilrichtungen (z.B. *gagaku* oder *nō*). Vokalmusik überwiegt und ist eng verbunden mit Literatur und Schauspiel. Die *minyō* (Volksmusik) nehmen eine Sonderstellung ein. Sie existieren in langer Tradition mit starker regionaler Bindung. Als eigenständige überregionale Gattung etablieren sie sich Anfang der *Edo*-Zeit. Japanische Kunstlieder haben keine Basis in der Musikgeschichte des Landes; sie sind von den *minyō* beeinflusst, mehr noch als vom Rest der skizzierten musikalischen Umgebung.



Vom sporadischen Informationsfluß über die Holländer abgesehen, die während der Landesabschließung von ca. 1600 bis 1868 als einzige Ausländer in *Kyūshū* (九州) eine kleine Enklave bewohnen durften, kam das Land Japan mit der Gesamtheit dessen, was allgemein unter abendländischer Musik verstanden wird, besonders der dur-moll-tonalen Musik, erst nach der Landesöffnung 1868 in Berührung. Erst etwa von der Jahrhundertwende an entwickelte sich so etwas wie eine Kunstmusik in unserem, westlichen Sinn.

Mit Betonung auf die geschichtliche Einbettung und in einen größeren Rahmen gestellt, stellt sich der Untersuchungsgegenstand wie in der folgenden Übersicht dar:

Japanische Musik			Westliche Musik	
Zeitraum	Periode		Periode	Zeitraum
ca. 300	弥生時代	<b>Kontinentale Musik</b> (Indien, China, Korea) und Buddhismus kommen nach Japan, mischen sich mit lokaler Musik		
ca. 400	古墳時代			
ca. 600	あすか 飛鳥	<i>Biwa</i> -Musik 琵琶音楽, buddhistische Musik <i>shōmyō</i> 声明 kommen nach Japan		
-----				
710	奈良			
-----				
794	平安	<b>Höfische Musik</b> 貴族中心の音楽 entsteht <i>gagaku</i> 雅楽 instrumentale Zeremonialmusik; <i>bugaku</i> 舞楽, wenn dazu getanzt wird. <i>kagura</i> 神楽 [ <i>shintō</i> ] ist Teil davon		
-----				
1192	鎌倉	<b>Samurai (Feudal-) Musik</b> 武家中心の音楽 entsteht <i>sarugaku</i> 猿楽 [ <i>nō</i> -Vorläufer] ist populär <i>heikyoku</i> 平曲 [buddhistische Vokalmusik zur <i>biwa</i> 琵琶]	Ars antiqua	1200
-----				
1333	室町 (足利)	<b>Nō 能</b> [Theater, Tanz u. gesangsmäßiger Vortrag des Textes] <i>yōkyoku</i> 謡曲 Gesang im <i>nō</i> <i>shamisen</i> 三味線 kommt über China nach Japan ( <i>sangengaku</i> -Epoche 三絃楽時代 )	Ars nova	1300
-----				
1603	江戸 (徳川)	<b>Bürgerliche Musik</b> 庶民中心の音楽 entsteht, überwiegend vokal, mit <i>shamisen</i> -Begleitung <b>Kabuki</b> 歌舞伎 [Volkstheater] <i>nagauta</i> 長唄, <i>ji uta</i> 地歌 [vokal, mit <i>shamisen</i> ] <b>Bunraku</b> 文楽 [volkstüml. Puppentheater] <i>gidayū bushi</i> 義太夫節 ( <i>jōruri</i> 浄瑠璃 Sprechgesang im <i>bunraku</i> ) <i>shakuhachi</i> -Musik 尺八, <i>koto</i> -Musik 箏曲 werden populär	Choral  Oper  Oratorium	Renaissance   Barock
-----				
1868	明治	<b>Westliche Musik</b> kommt nach Japan <i>kakyoku</i> 歌曲 japanische Kunstliedliteratur <i>shōka</i> 唱歌 Schullieder	Sonate  Symphonie Kunstlied	Klassik  Romantik Moderne
-----				
1912	大正			1800
1926	昭和			1900
-----				
1989	平成			

Quellen:

LEWIN, BRUNO, Hrsg., *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968

KOBAYASHI AIYŪ, *Shi to ongaku to butō, Kyōbun-sha, Tōkyō* 1924

*Kōkōsei no ongaku* [5 Bände: 1; 2; Mousa 1; Mousa 2; Joy of Music] *Kyōiku Geijutsu-sha, Tōkyō* 2009

HOSHI AKIRA, *Nihon no ongaku no rekishi to kanshō, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1971

in dieser Arbeit hauptsächlich berücksichtigte Musik

---

Folgende Eckpunkte verdienen Hervorhebung:

Die japanische Musik läßt sich 1500 Jahre zurückverfolgen; mit der Ankunft kontinentaler Musik, vor allem aus China, begannen auch die Aufzeichnungen darüber. Schon davor hatte es Arten eigener Volksmusik in Japan gegeben. Diese verschmolzen ab etwa dem 6. Jh. mit der importierten, womit hauptsächlich chinesische Musik gemeint ist. Der chinesische Einfluß ist bis heute in der traditionellen Musik nachweisbar.

Das Genre Kunstlied fand im deutschsprachigen Raum mit HUGO WOLF, RICHARD STRAUSS und anderen zwar eine gewisse Fortsetzung, hatte aber in beiden betrachteten Kulturbereichen ca. 1930 seinen Höhepunkt überschritten. Seine Bedeutung liegt in den Werken der genannten Zeiträume davor. Bewußtes Komponieren von Orchesterwerken, Instrumentalmusik, Opern, Sologesang etc. begann in Japan um die Jahrhundertwende (1900). Davor wurde Musik in Japan nicht als eigene Kunstrichtung, sondern als eine Einheit mit der Literatur empfunden.

Das Fundament des japanischen Teils des Genres Kunstlied wurde im Westen gelegt. Es hat keine Wurzeln in der langen Musikgeschichte Japans; eine Beziehung zu den wichtigsten musikalischen Strömungen besteht nicht, die Kunstform wurde als Ganze übernommen. Sie entwickelte sich auch danach nicht substantiell, bildete keine eigene Form. (Traditionelle japanische musikalische Elemente, z.B. die Pentatonik, wurden sporadisch im Lauf der Adaption eingefügt.)

Daß nur eine musikalische Anpassung stattfand, jedoch keine eigenständige Weiterentwicklung, könnte darauf hindeuten, daß das Genre als zu fremd empfunden wurde. Faktoren, die nach Anpassung verlangten, aber auch das Rezeptionsverhalten der einheimischen Hörschaft scheinen tief verwurzelt und zumindest teilweise auch heute noch zu existieren.

14

WATABE-GROSS, ATSUKO, Hrsg./Bearb., *Die Einführung der europäischen Musik in Japan: (1855 - 1888) kulturpolitische Aspekte eines Paradigmenwechsels*, Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., Hamburg 2007, S. 203

15

Vgl.: *Chūgakusei no ongaku I, Kyōiku geijutsu-sha, Tōkyō* 2009  
「中学生の音楽 1」 教育芸術社

16

In *Cognition and Categorization* spricht ELEANOR ROSCH von Prototypen in Kategorien:

(...) the more prototypical of a category a member is rated, the more attributes it has in common with other members of the category and the fewer attributes in common with members of the contrasting categories.

ROSCH, ELEANOR; LLOYD, BARBARA B. Hrsg., *Cognition and Categorization: Principles of Categorization*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Hillsdale, New Jersey 1978, S. 37

17

WEINRICH beispielsweise definiert die *Meinung* eines Sprechers als etwas, das durch den Kontext fixiert wird. Im Gedicht ist sie zwar nicht unbedingt und immer auf den ersten Blick sichtbar, aber daß sie enthalten ist, darf man voraussetzen. Ebenso, daß sie dort durch den Kontext manchmal eher verschleiert wird:

---

[Ein Sprecher] hat also, während er sich der **Bedeutung** bedient, eine **Meinung**, die nicht mit dieser identisch ist. Diese Meinung ist nicht weitgespannt, sondern engumgrenzt.  
[Hervorhebungen von KHI]

WEINRICH, HARALD, *Linguistik der Lüge*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1966, S. 20

18

SCHOELLER, WILFRIED F., *Schubart: Leben und Meinungen eines schwäbischen Rebellen, den die Rache seines Fürsten auf den Asperg brachte ; mit einer Auswahl seiner Schriften*, Wagenbach, Berlin 1979

19

PETER JOST äußert sich zu diesem Punkt ausweichend, stellt aber zusammenfassend immerhin fest:

" (...) Zwar lassen sich keine Anzeichen dafür feststellen, daß Schubert die autobiographische Dimension des Textes, die Relation also zu Schubarts verzweifelter Lage auf dem Hohenasperg zur Entstehungszeit des Gedichts, erkannte, im Gegenzug jedoch deutet die besondere Gestaltung der Vertonung darauf hin, daß der Komponist die 'Tiergeschichte' generell als symbolischen Vorgang für willkürliche und heimtückische Gefangennahme, vielleicht für die Einschränkung des Menschen durch überlegene Mächtige, schlechthin auffaßte."

JOST, PETER, *"Die Forelle" und die Festung Hohenasperg. Mißverständnisse um ein Schubert-Lied*, in: Neue Zeitschrift für Musik 150, 5/1989, S. 4-10

Zitiert nach: ZILKENS, UDO, *Franz Schubert: Vom Klavierlied zum Klavierquintett, Die Forelle im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker*, P. J. Tonger-Musikverlag, Köln-Rodenkirchen 1997, S. 25

20

Siehe hierzu die betreffenden Abschnitte und die Fußnote in Kapitel 2.

21

Zwei Persönlichkeiten wurde besondere Aufmerksamkeit zugewandt: Wilhelm Müller und Johann Mayrhofer. Das Reifste und zugleich Schlichteste, was Schubert im Lied geschaffen hat, gelang ihm in Müllers "Schöner Müllerin" und "Winterreise". Die Tiefe und Mannigfaltigkeit der Müller-Texte, ihre reichen Schattierungen, die vom kräftigen Realismus goethischer Prägung ("Feierabend") über eine an Heine erinnernde romantische Ironie ("Tränenregen") bis zur Dämonie der "Winterreise" ("Im Dorfe, "Der Leiermann") reichen, lassen es kaum verstehen, daß sie nur durch Schuberts Musik am Leben erhalten wurden.

GRAEFE, MARIANNE (Hrsg.), *Schubert und seine Dichter, 85 Liedtexte*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1953, S. 5

22

Es gibt daneben auch weltliche Kantaten, doch im allgemeinen Sprachgebrauch redet man von Kantaten in diesem Sinn:

Die Kantaten wurden in Jahreszyklen geschaffen (Bach schrieb 5 Zyklen á 59 Stück, 3 sind



---

erhalten) und im Gottesdienst vor und nach der Predigt aufgeführt (...)

*dtv-Atlas zur Musik, Band 1*, Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, München / Kassel 1992

## 23

Folgende Quellen wurden zur Untersuchung religiöser Merkmale in Musikwerken deutscher Abstammung konsultiert:

AWAZU NORIO, *Ongakuron, Shichō-sha, Tōkyō* 2008  
 栗津則雄 著 「音楽論」 思潮社

HOSOYA MASASHI, Hrsg., *Ibunka komyunikēshon wo manabu hito no tame ni, Sekai shisō-sha, Kyōto* 2006  
 細谷昌志 編 「異文化コミュニケーションを学ぶ人のために」 世界思想社

IGATA CHIZURU, YOSHIMURA KŌ, *Shūkyō ongaku taiyaku shūsei, Kokusho kankōkai, Tōkyō* 2007  
 井形ちづる / 吉村恒 著訳 「宗教音楽対訳集成」 国書刊行会

IMAHASHI AKIRA et. al., *Yoku wakarū kirisutokyō no ongaku, Kirisuto shinbun-sha, Tōkyō* 2000  
 今橋朗 (他) 編, 「よくわかるキリスト教の音楽」 キリスト新聞社

MATSUSHITA HITOSHI, Hrsg., *Yōgakushi saikō: kirisutokyō ongaku to nihonjin, Kunitachi ongaku daigaku, Tōkyō* 1993  
 松下鈞 編 「洋楽史再考: キリスト教音楽と日本人」 国立音楽大学

*Oto to kotoba: TANIMURA KŌ sensei taikan kinen ronbunshū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1993  
 「音と音楽: 谷村晃先生退官記念論文集」 音楽之友社

TSUCHIDA SADAŌ, *Shi to ongakubi no genshitsu, Tamagawa sensho, Tōkyō* 1976  
 土田貞夫 著 「詩と音楽美の原質」 玉川選書

UEMURA TOSHIO, *Shi to ongaku, Sanshū-sha, Tōkyō* 1986  
 植村敏夫 著 「詩と音楽」 三修社

## 24

Zwei Beispiele seien stellvertretend genannt:

Unter Überschriften wie *Ongaku to shi to no taiwa* 音楽と詩との対話 [Zwiesgespräch zwischen Gedicht und Musik], "*Matai junankyoku*"----- *J. S. Bach no seigakkyoku to seisho* 《マタイ受難曲》----- *J. S. バッハの声楽曲と聖書* ["*Matthäuspension*" --- *J.S. Bachs Vokalmusik und die Bibel*], "*Matai junankyoku*" *chinmoku no fukasa* 『マタイ受難曲』沈黙の深さ ["*Matthäuspension*" *die Tiefe des Schweigens*] und anderen Kapiteln geht AWAZU mit detaillierten Inhaltsbeschreibungen z. B. der biblischen Szene *bevor der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verraten haben* usw. auf die Inhalte ein.

Vgl.: AWAZU, *Ongakuron*, aaO.

Auch TSUCHIDA greift einzelne Textstellen heraus und diskutiert ihre Bedeutung sowie ihre musikalische Repräsentation ausführlich: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen* usw.

Vgl.: TSUCHIDA, aaO., besonders S. 153 ff

## 25

Da die Zugehörigkeit zu einer Religion nicht registriert wird wie in Deutschland, beruhen alle Angaben auf Schätzungen. Das *Kleine Wörterbuch der Japanologie*, BRUNO LEWIN, Hrsg., schätzt (1968) die Zahl der bekennenden Christen auf 700 000, Quellen am Internet 40 Jahre später sprechen von 1% - 2% der Bevölkerung, was 1- 2,5 Millionen Menschen entspricht. Vgl.:

LEWIN, BRUNO, Hrsg., *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968

## 26

Die unten genannten, überall erhältlichen, ausführlichen, aber dennoch gewöhnlichen (im Sinne von: keine Fachliteratur) Liedersammlungen aus dem Zeitraum 1868 - 1945, enthalten ein umfangreiches unverblümtes Angebot an Soldatenliedern *gunka* (軍歌). Das ist ein Zeitraum, gekennzeichnet von Militarismus und vielen Kriegen. Es ist aber auch der Zeitraum, in welchem die deutschen Lieder ins Land kamen und die japanische Kunstliedliteratur entstand. Von den verbalen Erscheinungsformen für den Tod oder das Sterben in diesen Liedersammlungen auf die allgemeine Sprachverwendung des Gedankeninhalts zu schließen, würde also ein verzerrtes Bild ergeben. Wie in den Analysen noch ausführlich dargestellt werden wird, gehört der Tod zu einer Reihe von Stichworten, die in den japanischen Gesangsbüchern (von heute) fehlen, und diesem Fehlen wird in dieser Arbeit beträchtliche Bedeutung beigemessen. Schlägt man indessen Sammlungen wie die genannte auf, dann stößt man auf beliebig viele Soldatenlieder, in denen der Tod höchst präsent ist. Soldatenlieder stellten in den Kriegsjahren ein eigenes Genre dar, dessen Einfluß über Militärkreise hinausging.

「こんど逢う日は 来年四月靖国神社の 花の下」 "wenn wir uns wieder treffen, wird es nächstes Jahr im April sein im Yasukuni Schrein - unter den Blumen." (「皇国の母」 S. 200)

...おれが死んだら... ...wenn ich sterbe...  
もうきょう  
 (「蒙 疆 ぶし」 [*Mengchiang-Lied*] S. 206)

...ともに死ぬ... ...zusammen sterben...  
 (「愛馬進軍歌」 S. 233)

...水漬く屍と いのち この生命 ...durchtränkte Leichen und dieses Leben...  
つわもの  
 (「海の勇者」 S. 237)

...お国のために戦死した ...für unser Land gefallen...  
 (「兵隊さんよありがとう」 S. 252)

Der Verlag, *Nobara-sha*, ist unverdächtig, er listet in den betrachteten Sammlungen nur auf, was in einem bestimmten Zeitraum an Liedern existierte. Er publiziert daneben auch Gesangsbücher, in die keine Soldatenlieder Eingang fanden. Derartige Liedersammlungen sind offenbar etwas anderes als *Gesangsbücher* oder *Notenbücher*, -hefte usw., was die Notwendigkeit nahelegt, zwischen den beiden zu unterscheiden. Die Sammlungen enthalten auch die zweckbestimmten Lieder, etwa die von einer militaristischen Sichtweise beeinflussten. Obwohl sie auch die Noten der betreffenden Stücke enthalten, richten sie sich offenbar eher an Sammler, während Gesangsbücher auf ein Publikum zielen, das

singen will.

Vgl.:

*Nihon no uta: Dai issū, Meiji · Taishō 1868 - 1926, Nobara-sha, Tōkyō 2008*

「日本のうた、第1集、明治・大正」 野ばら社

*Nihon no uta: Dai nishū 1926 - 1945, Nobara-sha, Tōkyō 2005*

「日本のうた、第2集、昭和初～20年」 野ばら社

## 27

In dem zwar nicht übersetzten, aber mit reichen Anmerkungen zum Verständnis versehenen *Volksliederschatz* etwa ist u.a. LUDWIG UHLANDS / FRIEDRICH SILCHERS *Der gute Kamerad* enthalten, (Seite an Seite mit dem *Heidenröslein* und *O Tannenbaum*), ein Soldatenlied, das man in deutschen Liedersammlungen wohl nicht mehr ohne weiteres findet.

NAKAMURA / SHIDA, aaO., S. 42

## 28

Das hat Reaktionen ausgelöst. In 「教科書から消えた唱歌・童謡」 [*Aus den Lehrbüchern verschwundene Schul- und Kinderlieder*] und unter Kapitelüberschriften wie 「軍国アレルギー」 [*Allergie gegen den Militärstaat*] oder 「変なタブー」 [*seltsame Tabus*] richtet sich der Autor YOKOTA KENICHIRO besonders gegen das seiner Meinung nach ein gesundes Maß übersteigende 'Reinigungsbewußtsein' [der Tenor entspricht ziemlich genau dem neueren deutschen Schlagwort vom 'Gutmenschen'].

軍国アレルギー

「蛍の光」など まかり通る言葉狩り

戦後教育は戦前の諸価値を否定することにより進められた。歌の世界でも戦前の天皇制や軍隊に触れた歌詞まで変えられた。過剰反欧としか思えない言葉狩りは、いままで続いている。(…)

卒業式など別れの場面に欠かせない「蛍の光」も最後は四番だが、教科書は二番まで。後半の三、四番はこうである。

「三、筑紫のきわみ みちのおく海山とおくへだつともその真心はへだてなくひとつに尽くせ国のため

四、千島のおくも沖縄も八洲のうちの守りなり至らんくになにさおしくつとめよわがせつつがなく」

もう、おわかりになるだろう。「国のため」や「守り」が気に入らないのだ。スコットランド民謡に日本語の歌詞を付けたこの曲は「蝶々」と同じ明治十四年の生まれ。後半には当時の領土意識がにじんでいる。

Allergie gegen den Militärstaat

"Beim Licht des Leuchtkäfers [*Auld lang syne*]" usw. Eigenmächtige Jagd auf Wörter

Die Schulausbildung der Nachkriegszeit erfolgte entsprechend einer ablehnenden Haltung der Vorkriegszeit. Auch die Welt der Lieder wurde bis hin zu den Texten, die vor dem Krieg das *Tennō*-System oder das Militär berührten, geändert. Diese

Jagd auf Wörter, die man nur als Überreaktion bezeichnen kann, setzt sich bis heute fort. (...)

Auch das bei Schulabschlußfeiern oder beim Abschied unverzichtbare "*Beim Licht des Leuchtkäfers* [*Auld lang syne*]", das aus vier Versen besteht, wurde in den Schulbüchern auf zwei reduziert. Die beiden letzten lauten so:

- "3. Bis in die letzten Straßen auf die Höhen von *Kyūshū*, getrennt hinter Bergen und Meeren, doch ungetrennt von der Wahrhaftigkeit, alles für eines: für unser Land.  
4. Vom fernen *Chishima* bis *Okinawa* - unser Land, schütze das Land in dieser Lage, egal wie schwer, diene tapfer unserer sicheren Welt."

Sie verstehen schon. "Für unser Land" oder "schützen" paßt denen nicht. Gleichzeitig mit "*Hänschen klein*" wurde dieses auf einem schottischen Volkslied basierende Lied mit japanischem Text 1881 geboren. Der hintere Teil ist vom damaligen Bewußtsein für das Territorium gefärbt.

YOKOTA KENICHIRO, *Kyōkasho kara kieta shōka · dōyō, Fusō-sha, Tōkyō* 2002  
横田憲一郎 著 「教科書から消えた唱歌・童謡」扶桑社, S. 120 - 123

## 29

In der Verwendung des Begriffes *Sprachgebrauch* orientiere ich mich an der Definition, wie sie sich bei ERNST LEISI in *Der Wortinhalt: Seine Struktur im Deutschen und Englischen* findet. Die entscheidenden Passagen dort lauten:

1. der Sprecher ist bei der Ausübung der Sprechakte nicht vollkommen frei, sondern er muß sich an bestimmte "Vorschriften" der Gesellschaft halten. Diese bestehen darin, daß er
  - a) nicht beliebige Akte, sondern nur solche Akte vollziehen darf, die Realisationen der Akttypen der betreffenden Sprache sind (wir dürfen nicht unartikulierte Laute von uns geben);
  - b) diese Realisationen von Akttypen nur vollziehen darf, wenn bestimmte Bedingungen vorliegen.(...)
2. Erfüllt er diese Vorschriften nicht (Lüge), so kann er unter Umständen schweren Sanktionen der Gesellschaft anheimfallen, oder er wird mißverstanden, d. h. er erreicht seinen Zweck nicht. (...)
3. Die B e d i n g u n g e n, welche den Gebrauch eines Wortes erlauben, können a u ß e r h a l b der Sprache liegen, sie können sich aber auch in den Sprechakten befinden, die dem Wort-Akt vorausgehen, oder nachfolgen. (...)
6. (...) J e d e r S p r e c h a k t i s t n o r m a l e r w e i s e d o p p e l t b e d i n g t, durch die außersprachliche Bedingung und durch die innersprachliche (=begleitende Sprechakte). (...)

LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt* 1971, aaO., S. 18 / 19

Nach LEISI legen die Bedingungen für den Gebrauch eines Wortes oder einer Wortfolge den *Wortinhalt* fest. Schon die Verwendung des Begriffes "Sprechakt" deutet an, daß er Sprachliches aus der Sicht der Pragmatik betrachtet: als ein Brauch, der den Bedingungen der jeweiligen Sprachgesellschaft unterliegt. Ob und wie diese Bedingungen in scheinbar gleichen oder zumindest ähnlich lautenden Wörtern und Sprachgebilden (Sätzen) von Kultur zu Kultur und damit von Sprache zu Sprache sich unterscheiden, greift er u.a. in *Praxis der englischen Semantik* in detaillierter Form auf.

Vgl.: LEISI, ERNST, *Praxis der englischen Semantik*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1973

30

Viel wurde gerätselt, weshalb Bach so häufig minderwertige Texte vertont hat.

FRIEDERICH, MARTIN, *Text und Ton: Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*, Burgbücherei Wilhelm Schneider, Hohengehren 1973, S.82

31

Der Text ist von IWASA TŌICHIŌ (岩佐東一郎); er wurde per Erlaß des Kultusministeriums 1947 als Schulbuchtext eingeführt. Quelle:

SHIBA YASUSHI, MASUMOTO AKIKO, Hrsg., *Natsukashii uta · kokoro yasuragu uta: Shinia no tame no kyōkasho meikashū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 2004

芝泰志 / 榎本安記子 編 「懐かしい歌・心やすらぐ歌：シニアのための教科書名歌集」音楽之友社

32

Einer der seltenen Hinweise in der Fachliteratur zum Thema, in denen, wenn auch nur *en passant*, die Beziehung Musik zu **Fremdsprache** einmal auftaucht, findet sich bei WALTHER DÜRR:

In der Regel wird also eine Analyse nicht von den Phonemen, sondern von Silben auszugehen haben. Dabei bleibt außer acht, daß der Laut selbst musikalische Qualität hat (wie sehr der Sprachklang selbst den musikalischen Eindruck direkt beeinflusst, zeigt beispielsweise die Diskussion um die Übersetzung von Operntexten: Wagners Meistersinger in italienischer Sprache - das ist eine ganz andere Oper.)

DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1994, S. 22

33

FRIEDERICH, M., aaO., S. 7

34

GEORGIADIS, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, S. 29

35

*Der große Duden: Wörterbuch und Leitfaden der deutschen Rechtschreibung*, 17., neubearbeitete Auflage, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1979

36

MACKENSEN, LUTZ, *Deutsches Wörterbuch*, Manuscriptum Verlagsbuchhandlung Thomas Hoof KG • Waltrop und Leipzig 2006

37

Wahrig, *Deutsches Wörterbuch: einmalige Sonderausgabe -ungekürzt-*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1968

38

FRIEDERICH, WOLF, *Technik des Übersetzens*, Max Hueber Verlag, München 1979, S. 32

39

KOLLER, WERNER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Wiesbaden 2001, S. 43

40

Es scheint angebracht, MORIS Gedanken in einem über das betrachtete Phänomen hinausgehenden Rahmen darzulegen. MORI ARIMASA (1911-1976) wuchs zweisprachig auf. Er war Philosoph, Romanist, Übersetzer und Musiker (Organist) und lebte von den 50er Jahren bis zu seinem Tod 1976 vorwiegend in Frankreich. In vielen seiner Werke behandelt er Aspekte der Sprache und solche der Übersetzung. Er bezieht sich dabei zwar meist auf das Verhältnis von Französisch zu Japanisch, aber das schränkt die Anwendbarkeit seiner Gedanken auf die Inhalte dieser Arbeit nicht ein:

日本語、フランス語という二カ国語にたずさわっていると、勢い翻訳ということが問題になってくる。事実、日本におけるフランス語教育、フランスにおける日本語教育は、この二つをその主要内容としているように思われる。元来語学教育においては応用部門に属すべき翻訳がその主要部門になってしまっているというこが、現在の少なくとも日本における外国語教育の大きい不幸であると思う。つまり、ものとも思考との関連において学ばれるべき言語が、言葉と言葉との関係の方式を通して学ばれるということであって、大きい歪みがそこに起こらざるをえないからである。もしそれが避けることの出来ないものであるならば、それをもっとも語学教育の目的に沿うように方向づけなければならないと思う。

日本の外国文和訳は、単語、すなわち個々の語に関する知識が中心になっているように思われる。その知識も多く、外国の単語を日本の単語によって置き換えたものに過ぎない。両者の関係は甚だ微妙であるが、ここではとにかく置き換えうるものとしよう。もうこれだけと一応の文法的知識とで和訳が始まる。結果は、外国語の単語を日本語の単語で置き換えたものが、フランス文脈を日本語に直訳したような文章の中に嵌めこまれている。大部分の和訳と邦訳文がこういうものである、それは、やや怪しげな日本語の単語を、甚だ外国臭のつよい、意味の通じにくい日本文らしいもので点綴したものとなる。これでは、外国語からも何も学んだことにはならないし、また日本文の作文としても落第である。

Ist man mit den beiden Sprachen Japanisch und Französisch involviert, entsteht erzwungen-ermaßen das Problem Übersetzung. Tatsächlich sieht es so aus, als existierten der Französischunterricht in Japan und der Japanischunterricht in Frankreich hauptsächlich dieses Inhalts wegen. Das heißt, um japanische Texte in Fremdsprachen, und um fremdsprachige Texte ins Japanische zu übersetzen. Daß die innerhalb des Sprachunterrichts ursprünglich zur angewandten [Sprachausbildung] gehörende Übersetzung zum Hauptfach wurde, halte ich, zumindest für die heutige japanische Sprachausbildung, für ein großes Unglück. Und zwar, weil die Sprache, die eigentlich in ihrer Beziehung vom Wort zum Gedanken gelernt werden müßte, nach der Methode der Beziehung von Wort zu Wort gelernt wird, und dadurch unvermeidlich eine große Verzerrung entsteht. Wenn sich das schon nicht vermeiden läßt, muß man der Sache wenigstens eine Richtung entlang des ursprünglichen Ziels von Sprachunterricht geben.

Japanische Übersetzungen fremdsprachiger Texte scheinen ein Wissen ins Zentrum zu stellen, das mit Vokabeln, also einzelnen Wörtern, zu tun hat. Und dieses Wissen besteht auch oft aus nichts anderem, als darin, fremdsprachige Wörter durch japanische zu ersetzen. Der beiden Verhältnis zueinander ist zwar äußerst delikat, aber nehmen wir einmal

an, man könne sie substituieren. Nur damit und mit etwas Grammatikkenntnis, und schon fängt die Übersetzerei ins Japanische an. Dabei kommt etwas heraus, in welchem die für das Französische substituierten japanischen Wörter den französischen Kontext in einen direkt übersetzt anmutenden japanischen Satz zwängen. Die meisten der ins Japanische, in unsere Muttersprache, übersetzten Texte sind von dieser Art: ein Etwas mit ziemlich seltsamen japanischen Wörtern, das mit starkem ausländischem Geruch und schwerverständlichen, irgendwie japanisch aussehenden Sätzen gesprenkelt ist. Auf diese Weise kann man aus der Fremdsprache absolut nichts lernen, und als japanischer Aufsatz taugt es auch nichts.

MORI ARIMASA, *Tabi no sora no shita de, Chikuma Shobō, Tōkyō 1969*  
森有正 著 「旅の空の下で」 筑摩書房, S. 140

41

自分は芥川 の作品集を仏訳するために十年以上も苦勞し、多大の時間を費したが、とにかく翻訳可能である、という結論に達した。ところが逆の場合は殆ど絶望的である。あちらの小学校の読本でさえも、日本語にはならないのである。

Ich selbst habe, um eine Werkesammlung AKUTAGAWAs ins Französische zu übersetzen, mich mehr als zehn Jahre lang abgemüht und enorme Zeit aufgewendet, aber ich bin zu dem Schluß gekommen, daß es auf jeden Fall geht. Der umgekehrte Fall ist jedoch fast hoffnungslos. Noch nicht einmal die Lesebücher der Grundschule dort werden etwas auf Japanisch.

MORI ARIMASA, *Kigi wa hikari wo abite, Chikuma Shobō, Tōkyō 1972*  
森有正 著 「木々は光を浴びて」 筑摩書房, S. 236 / 237

42

(...) wenn wir die Unmöglichkeit des Übersetzens betonen, so sprechen wir damit dieser Tätigkeit ebensowenig einen Sinn ab, wie es niemand einfallen wird, für absurd zu halten, daß wir uns miteinander in unserer Muttersprache unterhalten, und doch handelt es sich auch hier um ein utopisches Bemühen. (S.37)

Wir sagen also, daß der Mensch, wenn er sich zu sprechen anschickt, es tut, weil er glaubt, das sagen zu können, was er denkt. Nun, gerade das ist trügerisch. So viel leistet die Sprache nicht. Sie gibt, mehr oder weniger, einen Teil von dem wieder, was wir denken, und setzt der Übermittlung des Restes einen unübersteiglichen Damm entgegen. Sie genügt in ausreichendem Maße für mathematische Begriffe und Beweise, doch beginnt schon die Sprache der Physik zweideutig und ungenügend zu werden. In dem Maße aber, wie die Unterhaltung sich mit wichtigeren, menschlicheren, "realeren" Themen befaßt, steigert sich ihre Ungenauigkeit, ihre Schwerfälligkeit und ihre Neigung zur Verwirrung. Entsprechend dem eingewurzelten Vorurteil, daß wir uns durch Sprechen verständigen, reden wir und hören in so gutem Glauben zu, daß wir uns schließlich mehr mißverstehen, als wenn wir stumm wären und uns bemühten, uns zu erraten. Ja, noch mehr: Da unser Denken in hohem Maße der Sprache zugeordnet ist - obwohl ich mich weigere, zu glauben, daß diese Zuordnung, wie man zu behaupten pflegt, eine absolute sei - ergibt es sich, daß Denken ein Mit-sich-selbst-sprechen und konsequenterweise ein Sich-selbst- mißverstehen ist und daß man dabei große Gefahr läuft, in Verwirrung mit sich selbst zu geraten. (S.45/47)

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Miseria y esplendor de la traducción, Elend und Glanz der Übersetzung*, Langwiesche-Brandt, Stuttgart 1956

43

Saishin nihongo dokuhon, *Shinchō henshūbu* Hrsg. *Shinchō bunko*, Tōkyō 1993  
「最新日本語読本」新潮編集部 編, 新潮文庫, S. 247

44

Höchst anschauliche und überzeugende Beispiele liefern Filme. Als Fremder im Ausland einen Film in seiner Originalsprache anzuschauen läßt einen am Gelächter der Einheimischen schmerzhaft spüren, was man alles an Konnotationen nicht verstanden hat. Bei einem synchronisierten Film merkt man es ebenfalls: hier an den Stellen, die in der Zielsprache nicht mehr lustig sind!

45

Als eigenständiger Ansatz ist der pragmatische noch jung. EUGENE NIDA, einer der profiliertesten Übersetzungstheoretiker, erwähnt ihn in seinem Hauptwerk *Toward a Science in Translating* (1964) nur kurz, weist aber immerhin auf die wachsende Bedeutung des Verständnisses davon, was nach der Pragmatik eine gute Übersetzung ausmache, hin:

Pragmatics, in contrast to both semantics and syntactics, deals with the relation of symbols to behavior. This element of meaning is increasingly recognized as important, for in communication the effective meaning of any message is what gets through to the receptor. Hence, the reactions of the people to symbols are fundamental to any analysis of meaning.

Vgl.: NIDA, EUGENE A., *Toward a Science in Translating: With special reference to principles and procedures involved in bible translating*, E.J. Brill, Leiden, Netherlands 1964, S. 35

46

MORI ARIMASA, *Tabi no sora no shita de*, aaO, S. 140 ~ 145

47

私にはこの曲はとても悲しくきこえます。(…) 合唱するなんてずいぶん無神経だと思います。

ARAI HIDENAO, *Doitsu no shi to ongaku*, *Ongaku no tomo-sha*, Tōkyō 1992  
荒井秀直 著「ドイツの詩と音楽」音楽之友社, S. 126

48

[Eine Dichtung sagt] Sehr wenig, dem, der sie versteht.  
Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.

Unter der Annahme, daß *deren* in dem Satz als Reflexivpronomen für *Form* gebraucht ist und *dessen* für *Original*, steht da:

Im Original liegt das Gesetz der Form, welches bestimmt, ob das Original überhaupt übersetzbar ist.

BENJAMIN, WALTER, Die Aufgabe des Übersetzers, in: *Gesammelte Schriften* / WALTER BENJAMIN, *Band IV.1*, hrsg. von TILLMAN REXROTH, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972 (1921) (alle S. 9)



49

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur umso voller aufs Original fallen.

ebd., S. 10

50

Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar. (...) Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer (...)

ebd., S.9

51

PÖRTNER, PETER, *Karl Florenz als Prosäübersetzer* S. 60

52

GEORGIADIS, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, aaO, S. 369

53

*To have one's cake and eat it too*: englische / amerikanische Redensart

Vgl. *Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman Group UK Limited, Essex 1993

54

Nach ROMAN JAKOBSON enthält jede (sinnvolle) sprachliche Äußerung:

Language must be investigated in all the varieties of its functions. Before discussing a poetic function we must define its place among the other functions of language. An outline of these functions demands a concise survey of the constitutive factors in any speech event, in any act of verbal communication. The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRESSEE. To be operative the message requires a CONTEXT referred to ("referent" in another, somewhat ambiguous, nomenclature), seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially, common to the addresser and the addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message); and, finally, a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication. All these factors inalienably involved in verbal communication may be schematized as follows:

	CONTEXT	
ADDRESSER	MESSAGE	ADDRESSEE
	CONTACT	
	CODE	

Each of these six factors determines a different function of language  
(S. 353)

---

Ein Text (MESSAGE), könnte man ihn personifizieren, verfolgt meist mehrere Interessen (hat mehrere Funktionen) gleichzeitig, aber eine davon übernimmt gewöhnlich die Hauptrolle:

a)

Zielt der Text hauptsächlich auf den Inhalt (CONTEXT) (in der *referentialen* Funktion)?

*Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum.* (So ist die Sachlage, läßt WILHELM MÜLLER seinen Text sagen.)

b)

Oder will er auf den Standpunkt des Autors (ADDRESSER) aufmerksam machen (mittels der *emotiven* Funktion)?

**O** frischer Duft, **o** neuer Klang! (Ich, der Dichter, finde beide **ach** so schön!)

Anmerkung:

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Bereich der emotiven Funktion auf alle Textstellen erweitert, in denen der Autor sich selbst zum Gegenstand der Äußerung macht, sei es durch eine Art Selbstgespräch "Ich weiß nicht, was soll es bedeuten..." oder auch, wenn der Inhalt den introspektiven Charakter der Äußerung klarmacht, wie etwa in Nr. 26, *In stiller Nacht*:

(...) von herbem Leid und Traurigkeit  
ist mir das Herz zerflossen,  
die Blümelein, mit Tränen rein  
hab ich sie all' begossen. (...)

c)

Ist der Angesprochene (ADDRESSEE) sein Ziel, dann befiehlt oder grüßt er zum Beispiel (und bedient sich dabei der *conativen* Funktion).

Dahin! Dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn... (fleht *Mignon* in Nr.27 )

d)

Will er nur den Kontakt (CONTACT) erhalten (und redet deshalb z. B. über das Wetter in der sogenannten *phatischen* Funktion)? [Diese Funktion ist in einem Gesangstext natürlich kaum zu erwarten. Um die Kommunikation aufrechtzuerhalten, singt man nicht, man spricht. KHI]

e)

Oder handelt er etwa (in der *metasprachlichen* Funktion) nur von sich selbst (CODE) und erklärt etwa, wie er ein Wort meint?

*Doch wenn du sprichst: "Ich liebe dich!"* (so bezieht sich HEINES Text auf die Sprache einer Geliebten), *so muß ich weinen bitterlich.*

f)

Oder geht es (in der *poetischen* Funktion) dem Text (MESSAGE) vor allem um seine eigene 'Verpackung'?

*... ich liebe alleine die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine; - [HEINE!]*

in Anlehnung an:

JAKOBSON, ROMAN, in

*Style in Language*, SEBEOK, THOMAS A. Hrsg., The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1960, S. 353

55

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Ärmel *sode* (袖) an dieser Stelle mit für Einheimische erkennbaren Konnotationen ausgestattet ist. In der nachgerade unbegrenzten Menge japanischer Redeweisen und Sprichwörter erscheint er häufig. Siehe hierzu u. a. die Beispiele in:

*Nichibei kogo jiten: Modern Colloquialisms Revised Japanese-English, Asahi shuppan-sha, Tōkyō* 1984

「日米口語辞典」朝日出版社

*Nichiei koji kotowaza jiten: Proverbs, Asahi evening news-sha, Tōkyō* 1982

「日英故事ことわざ辞典」朝日イブニングニュース社

56

WATZLAWICK, PAUL, BEAVIN, JANET HELMICK, JACKSON, DON D., *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*, Huber, Stuttgart u.a. 1980

57

*Appresentation* ist ein Terminus, der auf EDMUND HUSSERL und ALFRED SCHÜTZ zurückgeht, und den LOISKANDL an Erscheinungen der fremden Kultur anlegt. Diese seien nicht an und für sich fremd, die Beobachtung sei das Problem:

The interpretation of meaning is influenced by the combined power of a personal and a cultural grid of selective positioning: by what the phenomenological school calls *appresentation*. (S. 37)

HUSSERL setzt in der Überschrift zur 5. *Meditation*, §50, S. 108, dem Terminus "*appresentation*" in Klammern (*analogical apperception*) hinzu. Der Begriff gibt sozusagen die 'Verantwortung' für das Fremde an den Beobachter mit seiner unvermeidbar einseitigen 'Programmierung' zurück. Wie aus dem Zitat hervorgeht, besagt er, Wahrnehmung gelange immer als ein Paar zweier voneinander unabhängiger Phänomene in das Bewußtsein eines Beobachters: das eigentliche, beobachtete Phänomen, vermischt mit einer von der Erfahrung im Bewußtsein verankerten - *appresented* - Vorstellung ähnlicher Phänomene. Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, alle Interpretationen über 'fremde' Gegebenheiten, einschließlich solche der Sprache, 'unter Vorbehalt' zu machen und aufzunehmen. Sie sind nicht fremd per se, sondern nur fremd für den, in dessen Aufnahmeraster (*cultural grid*) sie gerade nicht passen.

LOISKANDL, HELMUT, *Thuth, Beauty, Ethics: Notes on Japanese and European Frames of Appresentation*, in:

TROMMSDORFF, GISELA; FRIEDLMEIER, WOLFGANG; KORNADT, HANS-JOACHIM Hrsg., *Japan in Transition: Sociological and Psychological Aspects*, Pabst Science Publishers, Lengerich u.a. 1998, S. 37ff

58

So the old adage "the good and the true are convertible" still holds. The East does not necessarily believe in the identity of goodness and truth. Indeed, the Japanese tradition substitutes the identity of beauty and moral goodness. The search for beauty in Japan might well be equivalent to the search for truth and rationality in the West.

LOISKANDL, aaO., S. 43

59

Es paßt natürlich ins Bild und macht die Vorbehalte HAMAGUCHI'S verständlich: hatte BENEDICT doch, wie sie selbst im ersten Kapitel erklärt, Japan noch nie gesehen! Man muß ihren Mut bewundern, trotzdem eine Beschreibung der *Patterns of Japanese Culture* gewagt zu haben, und sich fragen, wie trotzdem ein derart einflußreiches Buch daraus werden konnte.

I could not go to Japan and live in their homes and watch the strains and stresses of daily life, see with my own eyes which were crucial and which were not. I could not watch them in the complicated business of arriving at a decision. I could not see their children being brought up. (...) I had confidence in certain techniques and postulates which could be used. At least I did not have to forego the anthropologist's great reliance upon face-to-face contact with the people he is studying. There were plenty of Japanese in this country who had been reared in Japan and I could ask them about the concrete facts of their own experiences, find out how they judged them, fill in from their descriptions many gaps in our knowledge (...)

Man stelle sich vor, *Patterns of Turkish Culture* würden erforscht, indem ausschließlich in Deutschland lebende türkische Gastarbeiter befragt würden! Ein methodisches Vorgehen, das der Popularität der Autorin und des Werkes jedoch nie geschadet hat.

BENEDICT, RUTH, *the chrysanthemum and the sword: Patterns of Japanese Culture, with a Foreword by Ian Buruma*. Houghton Mifflin Company, Boston · New York 2005, S. 5/6

60

HAMAGUCHI, ESHUN, *The Contextual Model in Japanese Studies*, in: KREINER, JOSEF - SELSCHLEGER, HANS DIETER (eds.), *Japanese Culture and Society: Models of Interpretation*. Judicium, München 1996, S. 356

61

VOLLMER, KLAUS, *Mißverständnis und Methode: Zur Rezeption der Japandiskurse*, in: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien* Vol. 15, Judicium, München 2003, S. 37- 68.

62

#### 愛のアイデア

個と個との断絶を現実処理の立場から超えしむるものは、今みたように「契約」であるのだが、ヨーロッパの人間はその思想、あるいは、そのアイデアにおいても人間相互の断絶を超えようとする試みを果たしてきた。それは「愛」の精神においてである。「個と個との断絶」というのは個と個とが深い断絶の淵を前にしながら、人間実存の孤独さにおいて別々に向き合っているということを意味している。個と個との断絶の世界とは、一面において人間不信のエゴイズムの世界であり、また一面において永遠の死の恐怖の前に、何の助けもなく放置されている世界である。ヨーロッパの思想は常にこういった断絶の認識と、そしてその断絶を超えしめるべきアイデアへの憧れをその本質に秘めている。

エーリッヒ・フロムがいみじくも言ったように、西洋において、愛についての理論は、つねに人間の実存についての理論とともに始められる。西洋の愛はいうなれば戦場と戦場とにかけける橋であった。個と個とは絶望的な人間実存の深淵によって無残に隔絶され、断絶した荒涼たる彼岸とこちら岸とである。 (...)

---

### Die *Idea* der Liebe

Was die Trennung der Individuen in einer praktischen Weise überbrückt, ist wie eben gesehen der "Vertrag"; mit diesem Konzept, mittels dieser *Idea* versuchen die Europäer, die zwischenmenschliche Trennung zu überwinden. Das liegt in der Psyche der "Liebe". Mit "Die zwischenmenschliche Trennung" ist gemeint, jeder einzelne stehe vor einem tiefen Abgrund der Trennung, während jeder einzelne sich gleichzeitig der in der menschlichen Existenz enthaltenen Isolierung gegenübersteht. Die Welt der zwischenmenschlichen Trennung ist einerseits die Welt des Egoismus', der aus Mißtrauen erwächst, andererseits die Welt, der man, den Schrecken des ewigen Todes vor Augen, hilflos ausgesetzt ist. Im europäischen Denken ist das Bewußtsein dieser Trennung sowie die Sehnsucht nach einer *Idea*, die diese Trennung überwinden muß, in Grunde seines Wesens versteckt enthalten.

Wie ERICH FROMM treffend darlegt, wird im Westen die Theorie der Liebe immer zusammen mit der Theorie um die menschliche Existenz begonnen. Westliche Liebe war, wenn man so will, eine Brücke, die den Raum zwischen zwei Schlachtfeldern überspannte. Die Individuen stellen, durch die Schlucht der hoffnungslosen menschlichen Existenzwirklichkeit grausam isoliert, die trennende desolante Böschung auf beiden Seiten dar. (...)

ARAKI HIROYUKI, *Nihongo kara nihonjin wo kangaeru*, *Asahi Shinbun-sha*, Tōkyō 1980  
荒木博之 著「日本語から日本人を考える」朝日新聞社, S. 68

63

SUZUKI, TAKAO, *Eine verschlossene Sprache: Die Welt des Japanischen*. Eingeleitet und aus dem Japanischen übersetzt von Irmela Hijiya-Kirschner, iudicum verlag, München 1990  
Das Original:

SUZUKI TAKAO, *Tozasareta gengo · nihongo no sekai*, Shinchō-sha, Tōkyō 1975  
鈴木孝夫 著「閉ざされた言語・日本語の世界」新潮社

64

DE SAUSSURE, FERDINAND, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, de Gruyter, Berlin 1967, besonders S. 17 f

65

In der sogenannten Sapir-Whorf-Hypothese:

WHORF, BENJAMIN LEE, *Sprache, Denken, Wirklichkeit: Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Rowohlt, Hamburg 1978

66

Nicht nur unterliegt die Auswahl meist musikalisch motivierten Kriterien, sie ist auch oft geprägt von Subjektivität, die den jeweils eigenen Präferenzen Priorität gewährt. In der 4 Bände umfassenden, an der Kunitachi Musikhochschule 国立音楽大学 verwendeten Liedsammlung *Nihon kakyoku shū* 「日本歌曲集」, die sich inhaltlich naturgemäß von allgemeinen Liedsammlungen abhebt, werden im Nachwort zum 3. Band die Kriterien der Auswahl wie folgt benannt:

- ① 現在の音楽学生に演奏可能な作品、
- ② 古典音楽（近代音楽をふくむ）の流れに添ったアカデミックな作品、
- (...)

- 
- ① Für heutige Musikstudenten aufführbare Stücke.
  - ② An die Strömung klassischer Musik (einschließlich kontemporärer Musik) angelehnte akademische Stücke.
  - (...)

*Nihon kakyoku shū 3*, ZEN-ON Music Co., Ltd., Tōkyō 1970;  
「日本歌曲集 3」全音楽譜出版社

'Akademisch' klingt nicht nur elitär (es soll wohl vom einfachen Volkslied unterscheiden), es läßt auch viele Türen der Auslegung offen, denn es ist nicht definiert. In dieser Sammlung ist beispielsweise nicht ein einziges Stück von TAKI RENTARŌ (滝廉太郎) enthalten, der offenbar dem Anspruch nicht gerecht wird. Es müssen musikalische Gründe sein, die ihn disqualifizieren, solche der Sprache werden ja als Kriterien nicht angeführt. Anderswo gilt dieser gleiche TAKI RENTARŌ (滝廉太郎) indessen als so etwas wie der 'SCHUBERT Japans'; ihn und beispielsweise sein *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 zu ignorieren entspräche in Deutschland einer Mißachtung SCHUBERTS und des *Erlkönigs*.

Sucht man bei anderen Verlagen, treten andere Einschätzungen zutage. In *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen* 「心にのこる日本の歌101選」 schreibt der bekannte Musikwissenschaftler OSADA GYŌJI (長田暁二) über *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」:

またこの曲は、日本人創作の詩にドレミファソラシドの西洋音階を付けした初めての、芸術的にも極めて高水準な歌曲でした。

Und dieses Stück, bei dem zum ersten Mal auf ein von einem Japaner verfaßtes Gedicht die westliche do re mi fa so la si do Tonleiter angewandt wurde, ist auch ein Lied auf künstlerisch äußerst hohem Niveau.

OSADA GYŌJI, Hrsg., *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen*, Yamaha Music Media, Tōkyō 2007  
長田暁二 編 「心にのこる日本の歌101選」 ヤマハミュージックメディア, S. 83

Oder im Vorwort zu *Saishin • nihon kakyoku senshū*:

瀧廉太郎の代表作と言えば、まず一番にあげられるのは我が国初の歌曲「荒城の月」でしょう。

Gefragt, was TAKI RENTARŌs repräsentativste Komposition ist, wird man vor allen anderen das erste Kunstlied unseres Landes, "*Kōjō no tsuki*", nennen.

*Saishin • nihon kakyoku senshū: TAKI RENTARŌ kakyokushū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō 2002*  
「最新・日本歌曲選集 瀧廉太郎歌曲集」音楽之友社, Vorwort

Aus diesen Beispielen wird deutlich, daß die Auswahl sich auf eine breite Palette von Quellen stützen muß, will sie der Wirklichkeit der in Japan verbreiteten Kunstmusik nahekommen. In dem Versuch, dem Rechnung zu tragen, was in Japans Musikwelt als zusammengehörig betrachtet wird, und auch der Gefahr vorzubeugen, tendenziösen Meinungen 'aufzusitzen', wurden von den wichtigsten Musikverlagen je ein Sammelband von stellvertretenden Stücken herangezogen. Kriterium für die Auswahl der Stücke war das der größten Verbreitung, d. h. der Häufigkeit ihres Erscheinens in den Quellen.

68

Quelle:

KIMURA NOBUYUKI, *Shōwa sengo: Ongaku kyōiku shi, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1993

木村信之 著 「昭和戦後 音楽教育史」 音楽之友社, S.57 ff

69

Quelle:

[http://www.mext.go.jp/b\\_menu/houdou/22/02/\\_icsFiles/afieldfile/2010/02/23/1290880\\_1\\_1.pdf](http://www.mext.go.jp/b_menu/houdou/22/02/_icsFiles/afieldfile/2010/02/23/1290880_1_1.pdf)

文部科学省 (Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology • Japan)

70

十二月は『第九シンフォニー』の季節といってもいいでしょう。二十年前には東京とその周辺で約三十回、十年前では約七十回のコンサートがあったそうですから、今年[1992]は百回を超えているでしょう。日本全国で数えたらどんな数字になるか、ちょっと想像もつきません。クラシック音楽がたくさん聴かれるのは結構なことですが、『第九』ブームはクラシック人気とは関係ありませんし、お祭りさわぎにも似たフィーバーぶりにはあまり好感が持てません。「今年は何回『第九』を聴きました」などという話を聞くと、『第九』ブームも案外底が浅いのかな、と思いたくもなります。しかし祝曲的性格を持つこの曲が、一種の信仰を生み出す力をそなえていることは否定できません。またコーラスで歌ったり、オーケストラのメンバーとして参加した人たちに与える満足感が、ほかの曲とはまたちがった独特のものであるも事実です。

Der Dezember ist sozusagen die "Zeit der 9. Symphonie". Vor 20 Jahren soll es in Tōkyō und Umgebung etwa 30, vor 10 Jahren etwa 70 Aufführungen gegeben haben, deshalb wird es dieses Jahr [1992] wohl mehr als 100 geben. Zählt man sie in ganz Japan zusammen, kommt wahrscheinlich eine Zahl heraus, die man sich fast nicht vorstellen kann. Daß viel klassische Musik gehört wird, ist ja erfreulich, aber der Boom um die "Neunte" hat mit der Popularität klassischer Musik nichts zu tun, und dieses eines aufgeregten Festivals verwandte Fieber mag ich nicht besonders. Wenn ich etwa reden höre "wie oft haben Sie sich dieses Jahr die 'Neunte' angehört?" dann denke ich unwillkürlich, daß der Boom um die "Neunte" doch ziemlich seicht ist. Aber man kann nicht bestreiten, daß dieses Stück kraft seines festlichen Charakters mit der Fähigkeit ausgestattet ist, eine Art [religiösen] Glaubens zu erzeugen. Und es ist auch eine Tatsache, daß das Gefühl der Zufriedenheit, das das Stück bei denen hervorruft, die im Chor mitsingen oder im Orchester mitspielen, eigenartig ist und anders als das bei anderen Kompositionen.

ARAI, aaO., S. 31

71

Unter Überschriften wie den folgenden beklagt etwa YOKOTA KENICHIRO (横田憲一郎) :

「あふれる外国曲、ポピュラー曲」 [*übermäßiger Anteil ausländischer - und Populärmusik*] (S. 138) und fordert: 「日本語を重視し、一から編集を」 [*Das Hauptaugenmerk auf Japanisch, von Grund auf neu zusammenstellen*] Usw.

YOKOTA, aaO., S. 138, 142

72

Auf fast humorvoll zu nennende Weise macht NAKA MAMIKO auf darauf aufmerksam, wie das Rezipieren einen entscheidenden Teil am Gesamtbild Musik darstellt:

Beschäftigt man sich mit der Geschichte der Oper, darf man nicht vergessen, daß es außer den Leuten, die Opern komponieren und aufführen, noch eine dritte Gruppe von Beteiligten gibt: die Rezipienten, d. h. das Publikum.

in:

GUIGNARD, SILVAIN, Hrsg., *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan: eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG)*, Iudicium-Verlag, München 1996, S.172

73

*Kōkōsei no ongaku* [5 Bände: 1; 2; Mousa 1; Mousa 2; Joy of Music] *Kyōiku Geijutsu-sha, Tōkyō* 2009

「高校生音楽」教育芸術社

74

Nur um auf den Unterschied in der Gewichtung und der Zielsetzung des Unterrichts zu verweisen, und ohne dazu Stellung nehmen zu wollen, sei vermerkt, daß zum Beispiel in einem vergleichbaren deutschen Lehrmittel nicht ein einziges vollständiges Gesangsstück enthalten ist! Vgl.:

RIEDE, BERND, *Musik: Vorbereitung auf das Abitur Musiktheorie*, Manz Verlag, München 1998

75

Laut Statistik des japanischen Kultusministeriums betraten 77,7% des Jahrgangs der 18jährigen (Stand 2005) einen Bildungsweg auf der Sekundarstufe (高等学校). (Derselben Statistik zufolge betrug der Anteil der Deutschen, die 2005 den Weg der Gymnasialbildung beschritten, 37,1%.) 77,7% der Bevölkerung, wenn man so will, werden demnach 'zwangsweise' mit anspruchsvoller deutscher Liedliteratur 'konfrontiert'.

Quelle: 文部科学省、[http://www.mext.go.jp/b\\_menu/toukei/001/08030520/004.htm](http://www.mext.go.jp/b_menu/toukei/001/08030520/004.htm)

76

<http://www.lib.kunitachi.ac.jp/gaiyo/tokei/tokei.htm>

[http://www.lib.kunitachi.ac.jp/gaiyo/tokei/2008/best\\_gakufu\\_f2008.htm](http://www.lib.kunitachi.ac.jp/gaiyo/tokei/2008/best_gakufu_f2008.htm)

77

Trotz der Existenz solcher Genres wie z.B. *ukiyo-e* darf man auf die auffällige Gewichtung von Landschaftsmotiven in der japanischen Malerei verweisen.

78

Als persönliche Anmerkung erlaube ich mir den Hinweis, daß in dieser Diskrepanz der Wertschätzung von Redeweisen, die das Gesagte rechtfertigen und es 'eigenmächtig' begründen, wohl die Hauptsache für die in der Kommunikation von Menschen des Westens mit Japanern des öfteren beobachtbare gewisse Ratlosigkeit zu sehen ist.



79

流行歌というと恋愛の歌ばかりのように思われる面もあるが、かならずしもそうは言えない。とりあげられた四五一曲のうち、恋愛をテーマとするものは、それが副次的・あるいは間接的な主題であるばあいもふくめて、二〇九曲、四六.三パーセントであり、半分よりも少ないのである。もっともその比率を年代別に追っていくと（...）最近になるほどふえてくる傾向があり（...）

このように恋愛の歌が流行歌の主流を占めるようになったのは、大正期以後のことである。もちろんそれ以前にも、俗曲や民謡などの中には、恋愛を主題とするものがすくなくなかった。（...）

さらにまた恋愛をテーマとする歌が、かならずしも慕情をモチーフとするとはかぎらない。おなじ恋愛をうたったものでも、明治の前半は主として遊里を背景とした、媚び、甘え、おどけ、やきもち、ひやかしなどをモチーフするものや、いわゆるバレエ歌がほとんどであって、慕情そのものを歌いあげたものは少ない。

MITA MUNESUKE, *Kindai nihon no shinjō no rekishi, Kōdan-sha, Tōkyō* 1992

見田宗介 著 「近代日本の心情の歴史」講談社, S. 80 / 81

80

Ebd., S. 88 / 89

Das Lied heißt *Kage wo shitaite* 「影を慕いて」 [*nach Schatten sehnd*], Text und Musik sind von KOGA MASAO (古賀政男) .

81

Zur Metrik japanischer Gedichte siehe Kapitel 7

82

ブラームス作曲の「日曜日」という歌曲は、文字どおり訳すと、

門口に立っていた美しい少女に  
声をかけもせず別れて来たが  
それから姿も見えぬ淋しさよ  
チャンス逃がした日曜日

とでもなる代物であるが、高野辰之氏は「折ればよかった」と題して

折らずに置いてきた 山蔭の小百合  
人が見つけたら 手を出すだろう  
風がなぶったら 露こぼそうもの  
折ればよかった 遠慮がすぎた

という、少女を山百合に見立てた歌にした。

KINDAICHI HARUHIKO, *Nihonjin no gengo hyōgen, Kōdan-sha gendai shinsho, Tōkyō* 1975

金田一春彦 著 「日本人の言語表現」講談社現代新書, S. 99

83

Im Arabischen gibt es 5714 Benennungen für das Kamel.

ORTEGA Y GASSET, aaO., S. 70 / 71

84

#### The Myth

The commonly held view that the Japanese have a 'love of nature' has been developed and repeated literally for centuries by both Japanese and observers of Japan. Closely related to this notion of love is the equally widely-held notion that the Japanese live in harmony with nature which frequently is contrasted with the quest to 'conquer nature' allegedly found among Westerners. (S.1-2)

Damit zitieren die Auroren die 'Natarsicht' KISHIBES (Siehe Kap,7) fast wörtlich!

(...) claims that the Japanese love and live in harmony with nature only recently have been challenged, or at least scrutinized more closely in terms of what nature is being talked about (...) (S.5)

There is, as pointed out by several of the contributors to this volume, a multiplicity of interpretations of 'nature' found in Japan today (...) (S. 7)

ASQUITH, PAMELA J. - MALLAND, ARNE, *Japanese Perceptions of Nature: Ideals and Illusions*, in: *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, ASQUITH, PAMELA - MALLAND, ARNE, Hrsg. Richmond, Curzon 1997

85

ドイツの夏は、春や秋や冬に比べると、詩人の関心をあまりひかないようです。日本の夏は、さんさんと照りつける太陽のもとで、躍動的な若さあふれる健康美をたたえ、青春を謳歌する季節でしょう。それはヴァイタリティにあふれていますが、詩的といえるとは限りません。ドイツで自然と青春の輝かしい季節といえば、それは春でしょう。ヨーロッパの夏は、動きのない絵画的なもの、時計の止まったようなけだるさ、といった感じの芸術をかなり生んでいます。(...)

ARAI, aaO., S. 21

86

ASQUITH, PAMELA J. - MALLAND, ARNE, aaO., S.14

87

(...)そして言葉は民族的、あるいは国民的であり、性のちがい、年齢、階級の差、人間関係、その他 (...) 凡ゆる区別がそこには見出される。  
我々は、「言葉」がもつこういう性格を覚える時、我々にとって、「日本語」、更にその言葉が覆っている「日本」ということを考えることから出発しなければならないことが判るであろう。

MORI ARIMASA, *Zenshū, 12. Band: Keiken to shisō, Chikuma Shobō, Tōkyō 1979*  
森有正 著 「全集 第12巻 経験と思想」 筑摩書房, S. 31

88

... weil alles zu sagen unmöglich wäre. Daher die ungeheure Schwierigkeit des Übersetzens: bei ihr handelt es sich darum, in einer Sprache gerade das zu sagen, was diese Sprache zu verschweigen pflegt.

ORTEGA, aaO., S.55

89

Das Wort ist vieldeutig. Motive sind weder Thema noch Inhalt. GOETHE soll im Gespräch mit J. P. ECKERMANN, auf dessen Hinweis auf die Bedeutung der Motive geantwortet haben:

(...) Daß die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand.

Zitiert nach

STAIGER, EMIL, *Musik und Dichtung*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1980, S. 189 -190

So, wie ECKERMANN und GOETHE den Begriff hier gebrauchen, ist er verwandt mit 'Situation'. STAIGER weist darauf hin, daß etwa in MÜLLERS / SCHUBERTS *Winterreise* der Geselle im Winter loszieht, statt im Frühling, wie es zu erwarten wäre, und er sieht darin ein *Motiv*.

90

Indeed, Japanese religion is less a matter of belief than it is of activity, ritual, and custom.

READER, IAN - NANABE, GEORGE J: *Practically Religious: Worldly Benefits and the Common Religion of Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press 1998, S. 7

91

Zunächst gab es keine andere Musik als die Melodie, und zwar keine andere Melodie als den vom Wort geprägten Tonfall. Die Akzente formten die Melodie, aus den Silbenlängen formte sich der Takt, und so sprach man ebenso sehr durch die Töne und den Rhythmus wie durch die Artikulation und Stimme. "*Reden und Singen war früher dasselbe*", sagt Strabo und fügt hinzu, "*womit bewiesen ist, daß die Poesie die Quelle der Rede ist.*" Man sollte lieber sagen, daß beide aus dem gleichen Ursprung herkamen und anfangs ein und dasselbe waren.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Musik und Sprache: ausgewählte Schriften*, Heinrichshafen, Wilhelmshaven 1984, S.138

92

Man muß natürlich nicht bis nach Japan reisen, um solchen Tabus zu begegnen. Manche sind auch bei uns und in unserer näheren Umgebung noch lange nicht ausgestorben:

Selbst ein Hühnerbein durfte im Englischen lange Zeit nicht mit seinem natürlichen Namen "leg" benannt werden - bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein nannte man es "drumstick" (Trommelschlegel). Und wer gar ein Bruststück wollte, mußte "white meat" (weißes Fleisch) verlangen - auch das Wort "breast" war tabuiert, denn es konnte einen ja vielleicht sogar auf angenehme Gedanken bringen.

LEISI, ILSE und ERNST, *Sprach-Knigge oder Wie und was soll ich reden?* Tübingen 1993, S. 23

93

われわれ日本人は、外国人にくらべると、「幸福」ということばを使うことが非常に少ない。とくに日常の会話では、「ぼくは幸せです」とか「私は幸福よ」という文句を使えば、たいへんキザであるか、芝居がかって聞こえる。

MINAMI HIROSHI, *Nihonjin no shinri*, Iwanami Shinsho, Tōkyō 1991  
南博 著 「日本人の心理」 岩波新書, S. 41

94

Im Umkehrschluß stimmt das nicht. Vieles wird beredet, was keinen Komponisten oder Dichter inspiriert.

95

Erwähnt seien neben dem hier zitierten Sozialpsychologen MINAMI HIROSHI unter anderen der Linguist NISHIO MINORU (西尾実) in *Nihonjin no kotoba* 「日本人のことば」 S. 131 ff., der Ethnologe ARAKI HIROYUKI (荒木博之), in *Nihongo kara nihonjin wo kangaeru*, u.a. S. 127 / 128, oder der Psychologe DOI TAKEO (土居健郎) in "*Amae*" *zakkō* 「『甘え』雑稿」 S. 93 f.

96

たとえば日本の流行歌のことばを調べてみると、戦後の今日でも普通名詞でいちばん多いのは「涙」であり、動詞でいちばんつかわれるのは「泣く」であり、形容詞では、「かわいい」というのを除くと、「悲しい」「切ない」「なつかしい」「さびしい」がいちばん多いのである。

MINAMI, aaO. S. 59

97

In der von dem Autorenkollektiv HATANAKA RYŌSUKE (畑中良輔) Hrsg. (1922 - ) TSUKADA YOSHIO (塚田佳男, 1944 - ) KUROSAWA HIROMITSU (黒沢弘光, 1945 - ) veröffentlichten Fachschrift wird dieses Lied analysiert (*gedeutet* ist der wohl bessere Ausdruck):

第一曲の『泡』は、五・七調の落ち着いた韻律の中に、淡い、さらりとした「大人の恋」をうたっています。

(...) 「きみ」と呼ばれる女性は、シトロンのグラスを前に置いて坐っています。どこか、洒落たカフェテリアあたりの昼下がり、といったところでしょう。その女性に心魅かれながら、強く愛を追ったりはせず、そっと微笑みながら向かいあっている男性の詩なのです。

女性の方も、会話の途切れや相手の表情にもことに注意を払わず、落ち着いた親しみの雰囲気の中で、さりげない風情 —— もちろん男性への好意 (あるいは、愛) を持ちつつ、それに傾斜してはゆかず、互いにそれを確かめられる程度の心の通い合いに、満ち足りた安らぎをおぼえています。

女性の視線が動き、男性は静かにそれを追いますが、その視線は彼に愛を告げるのではなく、シトロンの泡が消えてゆくのを透し見えています。男性には無頓着と見える、その視線の動きの裡に、男性の心を魅く力をも、どこかで意識している女性の心情を、「きみさりげなし」を表現しているのです。

「秋の日の」の「の」は、「(秋の日)のように」という比喩の用法です。もちろん、次の行に「すすかけの落葉しきりに」とありますから、この詩にうたわれている季節は秋の後半と考えてよいのですが、そうした季節を示す意味と、比喩として、晩秋の、もう熱くはなくなって涼しく澄んだ日射しを、自分たちの淡い恋の関係のイメージとする技巧とが重ね合わされているのです。

HATANAKA RYÔSUKE, Hrsg., *Nihon meikakyoku hyakusen: Shi no bunseki to kaishaku; Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 2000

畑中良輔 監修「日本名歌曲百選 詩の分析と解釈」音楽之友社, S. 96

Unwillkürlich empfindet man als Deutscher dieses Gedicht fast wie eine entschärfte Paraphrase von ERICH KÄSTNERS *Sachliche(r) Romanze*, die jedoch, würde sie vertont, als das Gegenteil eines Liebeslied gälte.

Als sie einander acht Jahre kannten  
(und man darf sagen: sie kannten sich gut),  
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.  
Wie andern Leuten ein Stock oder Hut. (...)

Sie gingen ins kleinste Café am Ort  
und rührten in ihren Tassen.  
Am Abend saßen sie immer noch dort.  
Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort  
und konnten es einfach nicht fassen.

(Quelle: <http://www.anthologie.de/006.htm>)

Liebe findet in Japans Poesie bevorzugt aus der Blickrichtung **eines** Menschen (meist eines Mannes!) statt. Bei KÄSTNER stehen zwei Leute und deren Zuneigung zueinander im Mittelpunkt. In *Awa* 「泡」 sind nur die Gedanken des Mannes enthalten, Zuneigung ist nicht spürbar. Das meiste von dem, was der Autor der Analyse über die Frau, und alles, was er über die Beziehung als solche sagt, ent-springt seiner Phantasie, sie mag durch Assoziationen beflügelt sein, es steht jedoch nicht so da. KÄSTNER stellt den Verlust der gegenseitigen Zuneigung dar. Wovon die Rede ist, sagt er, laut und deutlich - das zu erfahren, bedarf es keiner Analyse. *Awa* 「泡」 und seine 'Analyse' zeigen, daß sich sowohl der Gedankeninhalt von Liebe, wie immer sie definiert sein mag, als auch ihre Darstellung von derjenigen im Westen gravierend unterscheiden. Es gibt also offenbar keine japanischen Liebeslieder, die davon singen, was Liebe ist, woraus sie besteht, was man dabei empfindet, woran man sie erkennt. Was YANABU als den Inhalt japanischer Liebe beschreibt (siehe Fußnote unten), ist karg, aber man versteht, es ist ein Gefühl, in dem Zuneigung keine Rolle spielt.

98

MACKENSEN, LUTZ, *Deutsches Wörterbuch*, aaO.

*Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache: Das neue einsprachige Wörterbuch für Deutschlernende*, Langenscheidt KG, Berlin und München 1993

*Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Surugadai Shuppan-sha*, aaO.

99

Die folgenden Zitate stammen aus dem 5. Kapitel : 恋愛

一 「恋愛」は日本にはなかった

「恋愛」とは何か。「恋愛」とは、男と女たがいに愛しあうことである、その他いろいろの定義、説明があるであろうが、私はここで、「恋愛」とは舶来の観念である、ということであることを語りたい。そういう側面から「恋愛」について考えてみる必要があると思うのである。なぜか。「恋愛」もまた、「美」や「近代」などと同じように翻訳語だからである。この翻訳語「恋愛」によって、私たちはかつて、一世紀ほど前に、「恋愛」というものを知った。つまり、それまでの日本には、「恋愛」というものはなかったのである。

しかし、男と女というものはあり、たがいに愛しあうということはあったではないか。万葉の歌にも、それは多く語られている。そういう反論が当然予測されよう。その通りであって、それはかつて私たちの国では、「恋」とか「愛」とか、あるいは「情」とか「色」とかいったことばでかたられたのである。が、「恋愛」ではなかった。

一八九〇（明治二三）年十月、『女学雑誌』で、この雑誌を主宰していた巖本善治は（sic 巖?）、翻訳小説『谷間の姫百合』（クレイ・バルサ原作、千葉宣一氏の御教示による）の批評を書き、そこでこう述べている。

訳本を評するには文章の外か言ふべき所あらず。更に一事の感服する所及び承知しがたき所を挙げれば、訳者がラブ（恋愛）の情を最も深く正しく訳出し、此の不潔の連<sup>アッソシエーション</sup>感に富める日本通俗の文字を、甚はだ潔ぎよく使用せられたる手ぎはにあり。

例せば、

私の命は其恋で今まで持てて居ります。恋は私の命ちで私に取りても此外には何の楽も願もありませぬ。……あなたは実に男一人の腸を寸々にしました。一生を形なしにしました。

の如き、英語にては "*You have ruined my life*" など伝ふ極めて適當の文字あれど、日本の男子が女子に恋愛するはホンノ肉体の外にて、深く魂（ソウル）より愛するなどの事なく、随つてか々る文字を最も嚴肅に使用したる遺伝少なし。

ここで「ラブ（恋愛）」ということばが登場しているのだが、筆者は、これを、「恋」などのような「不潔の連<sup>アッソシエーション</sup>感<sup>と</sup>に富める日本通俗の文字」とは違う、と考えている。*love* と「日本通俗」の「恋」とは違う。そこで、その *love* に相当する新しいことばを造り出す必要があった。それが「恋愛」ということばだったわけである。

この「恋愛」をもとにして考えてみると、「恋愛」は、「不潔の連感に富める」「恋」などと違った、上等である。価値が高い、とされている。その違いは「恋愛」の方が「清く正しく」「深く魂（ソウル）より愛する」ような意味を持っているからである。

そして、その *love* = 恋愛ということばの意味することがらは、西欧にはもちろんあったわけだが、日本にはなかった。あるいはほとんどなかった、と考えられている。「日本の男子が女子に恋愛するはホンノ肉体の外にて、深く魂（ソウル）より愛するなどの事なく」また、「か々る文字を最も嚴肅に使用したる遺伝少なし」と言うのである。

つまり、「恋愛」は価値が高い、が、このことばを意味することがらは日本にはない、と相時の先進的知識人巖本善治は考えていたわけである。

# 1. "Romantische Liebe" gab es in Japan nicht

Was ist mit "*ren ai* [romantischer Liebe]" gemeint? "*Ren ai*" bedeutet, daß Mann und Frau sich gegenseitig lieben, und darüberhinaus gibt es sicher noch eine Reihe anderer Definitionen und Erklärungen, aber ich möchte an der Stelle sagen, "*ren ai*" sei eine importierte Idee. Und ich denke, daß man "*ren ai*" aus dieser Sicht betrachten muß. Warum? Weil "*ren ai*" genau wie "*bi* [Schönheit]" oder "*kindai* [Moderne]" usw. Übersetzungswörter sind. Durch dieses Übersetzungswort haben wir vor etwa hundert Jahren Kenntnis von der Sache "*ren ai*" bekommen. Das heißt, in dem Japan bis dahin gab es die Sache "*ren ai*" nicht.

Aber gab es nicht Männer und Frauen, die sich gegenseitig liebten? Auch in den Liedern des *Manyō* wurde das doch häufig erwähnt. Solcher Einspruch wird natürlich erwartet. Richtig, das wurde in unserem Land früher mit Wörtern wie "*koi* [Liebe]" und "*ai* [Liebe]", oder auch mit "*jō* [Gefühl]" oder "*iro* [Eros]" bezeichnet. Aber das war eben kein "*ren ai*".

Im Okt. 1890 (*Meiji* 23) schrieb IWAMOTO ZENJI [YOSHIHARU] in der "*Jogaku* Zeitschrift", deren Herausgeber er war, eine Kritik des Übersetzungsromans "*Tanima no himeyuri*" [Lilien im Tal] (Original von BERTHA M. CLAY nach Auskunft von Herrn CHIBA SENICHI) in welcher er sagt:

In der Kritik der Übersetzung gibt es über den Text hinaus nichts, was man sagen müßte. Wenn ich trotzdem eine Stelle nennen darf, die mich beeindruckte, und mit der ich nicht einverstanden war, dann ist es die Art und Weise, in der der Übersetzer das Gefühl von love (*ren ai*) am tiefsten und genauesten übersetzt hat, indem er diese beiden, an schmutzigen Assoziationen reichen und in Japan populären Schriftzeichen mit großem Mut verwendet hat. Ein Beispiel:

Mein Leben bis heute liegt in dieser Liebe. Liebe ist mein Leben. Für mich gibt es darüberhinaus kein Vergnügen und keinen Wunsch. .... Du hast wahrlich die Eingeweide eines Mannes zerstört. Sein ganzes Leben zunichte gemacht.

oder so, und für das Englische "*You have ruined my life*" usw. sind das höchst passende Schriftzeichen, aber wenn ein japanischer Mann eine Frau liebt, dann liebt er sie mit den fleischlichen Instinkten, aber nicht aus tiefster Seele (soul) usw. Dementsprechend gibt es nur wenige überlieferte Schriftzeichen, die man in genau passender Weise gebrauchen könnte.

## Einschub:

YANABU AKIRAS *Honyakugo seiritsu jijō* wurde von FLORIAN COULMAS unter dem Titel *Modernisierung der Sprache* ins Deutsche übersetzt (siehe *Literaturangaben*, dort: YANABU). Darin weicht eine Stelle (in einem für den Inhalt unwesentlichen Punkt) von meiner Version leicht ab. Den Autor des von IWAMOTO YOSHIHARU [ZENJI] erwähnten Romans *Tanima no himeyuri* 「谷間の姫百合」, gibt COULMAS mit BALZAC an, der ja in der Tat einen Titel *Die Lilie im Tal* veröffentlicht hat. Den- noch folge ich nach genauer Prüfung dem Originaltext, der BERTHA M. CLAY als Autorin nennt, ein Pseudonym, unter welchem CHARLOTTE MARY BRAME (1836-1884) schrieb. Mit dieser Autorengabe wird der Titel auch in der [NDL \(国立国会図書館\)](#) unter Nr. [YDM 101176](#) geführt. Es ist dies einer der Fälle, die im Vorspann *Formale Gestaltung* angesprochen wurden.

Hier hat das Wort "Love (*ren ai*)" die Bühne betreten, der Autor jedoch hält "*koi* [Liebe]" usw. nicht für "an schmutzigen Assoziationen reiche, in Japan populäre Schriftzeichen". *Love* und das "in Japan populäre" "*koi* [Liebe]" sind nicht dasselbe. Hier entstand die Notwendigkeit, ein neues Wort, welches *love* entspricht, zu schaffen. Und das war eben "*ren ai*". Legt man dieses "*ren ai*" der Vorstellung zugrunde, dann ist "*ren ai*" etwas von höherem Grad als das "an schmutzigen Assoziationen reiche, in Japan populären Schriftzeichen" "*koi* [Liebe]" usw. Es wird etwas Höherwertiges daraus. Der Unterschied besteht darin, daß "*ren ai*" Bedeutungen wie "rein und echt", "aus tiefster Seele [soul] lieben" enthält.

Und das, was dieses Wort *love* = *ren ai* bedeutet, gab es natürlich im Westen, aber in Japan nicht. Oder so gut wie nicht, so ist zu vermuten. Er sagt "wenn ein japanischer Mann eine Frau liebt, dann liebt er sie außer mit den fleischlichen Instinkten nicht auch aus tiefster Seele (soul)" und "es gibt nur wenige überlieferte Schriftzeichen, die man in genau passender Weise gebrauchen könnte".

Mit anderen Worten, *ren ai* ist etwas Hochwertiges, aber: den Sachverhalt, den dieses Wort ausdrückt, gibt es in Japan nicht. So argumentierte seinerzeit der fortschrittliche Intellektuelle IWAMOTO YOSHIHARU [ZENJI].

## 二 西洋の「恋愛」と日本の「恋」

巖本善治のこの「恋愛」観は、かなりもっともなところがあった、と私は考える。「恋愛」ということばの伝える意味内容が日本にはなかったということ、これは、「恋愛」ということばが当時の新造語であって、それ以前にはなかったのだから、それに対応する意味もなかったのは当然である。このことは、「社会」ということばを知る以前に「社会」の意味はなく、「美」を知る以前に「美」はなかったのと同様である。

それから、「恋愛」は価値が高く、日本に從來あった「恋」などは、これに対して価値が低いということ、冷静に考えれば、こういう考え方は、もちろんあやまりである。これは、先進国の事物が、翻訳語ということばを介して理解されるとき、私たちがいつでも陥りがちな思想法なのである。

しかし、「恋愛」と「恋」とが、価値が高い、低いということで違うのではなく、とにかく違っているということ、これはもっともであろうと思う。そしてその違いについては、巖本がここで言うように、「恋愛」とは「深く魂（ソウル）より愛する」ことだ、という考えには、かなりうなずける所があるように思うのである。

英語で、*love* に大変近いことばに、*romance* がある。*romance* とは恋物語のことであり、その源は、中世騎士物語である。『アーサー王と円卓の騎士』のような物語がその典型であって、たとえば一人の騎士が城の近くを通りかかると、彼方のバルコニーに美しい女性の姿が見える。女性がスカーフをなげる。騎士はそれを受け取ると、冒険の旅に出る。旅の途中の森の中で、巨漢と出会って決闘となる。騎士は巨漢を打負かす。だが殺さない。降参させた上で、あのお城の女性のもとへおもむいて私のことを伝えてこい、と命ずるような節のパターンである。はじめに美しい女性がいる。遠くの方から現れる。男は、直ちにそれに近づいていこうとしないで、かえって遠ざかる。しかも生命を賭けた危険の方に向かっていく。男は、冒険の果てに、やがてその美しい女性のもとへ帰ってくるのだが、その *love* の始まりの形にとくに注目したい。このような物語の背景には、マリア崇拜や、十字軍の遠征がある。つまり、キリスト教が根本にある。



「永遠の女性」とは、ゲーテが『ファウスト』で語っているように、遠い彼方から男を導く存在である。導く存在は、身近ではありえない。遠い彼方にいるから、男はそれにあこがれるわけだが、たとえ身近にあっても、あえてそれを遠い彼方に置こうとする。男は、恋する女性を、もちろん身近に引きつけたいと願う。が、それだけでは西欧の「恋愛」の型は生まれなかった。騎士は、お姫様の住む城から冒険に旅立つのであり、こうして遠い彼方の女性というものをあえてつくり出すのである。やがて肉体の恋はやってくるとしても、それとは別に、遠い彼方にあこがれる「魂（ソウル）」の恋がある。

ところで、私たちの国には、そういうパターンの恋物語は、まずなかった。『万葉集』の恋歌は、ほとんどすべて、二人がいったん結ばれて後の悲しみや喜びを歌っている。『万葉集』の恋する男にとって、恋する人は、遠い彼方ではない。肉体を離れた魂だけの存在ではない。『万葉集』のなかにも、一度会っただけの人にあこがれる、というような歌もまれにはあるが、これにしてもよく注意して読むと一度会った、とは、一度結ばれた、という意味であるらしいことが多い。

巖本の理解した、*love* とは、「深く魂（ソウル）より愛する」ことだ、という考えについて、私はこのような事情を考えざるをえないのである。*love* とは、決して「魂」だけのできごとではない。しかし、魂と肉体とを区別して理解しようとする考え方、ものの見方がそこにはある。私たちの伝統的な「恋」や「愛」が、心と肉体とを常に切離さず、一つに扱ってきたのと対照的である。したがって、*love* の解釈として、「魂」だけをとくに強調する「恋愛」観も、当然あっておかしくなかった、と考えられるのである。

## 2. Die westliche "*ren ai* - romantische Liebe" und die japanische "*koi* [Liebe]"

Ich bin der Meinung, daß IWAMOTO ZENJI [YOSHIHARU]s Ansicht von "*ren ai*" viel Wahres enthält. Da der von dem Wort "*ren ai*" vermittelte Bedeutungsinhalt in Japan nicht existierte - das heißt "*ren ai*" war damals die Neuschöpfung eines Wortes, das vorher nicht existiert hatte - daß deshalb eine Bedeutung, die dem entspräche, auch nicht existierte, ist selbstverständlich. Das ist das gleiche, wie es keine Bedeutung von "Gesellschaft" gab, bevor das Wort "Gesellschaft" bekannt wurde, und wie es keine "Schönheit" gab, bevor das Wort "Schönheit" bekannt wurde.

Und weiter, "*ren ai*" sei hochwertig und die in Japan seit alters existierende "*koi* [Liebe]" sei damit verglichen von minderem Wert, ist, nüchtern betrachtet, natürlich ein Irrtum. Das ist ein Denkmuster, in das wir zu verfallen tendieren, wenn wir einen Sachverhalt aus hochentwickelten Ländern durch Übersetzungswörter aufnehmen.

Aber ich glaube, der Unterschied zwischen "*ren ai*" und "*koi* [Liebe]" liegt nicht in hochwertig oder minderwertig usw., sondern darin, daß sie einfach anders sind. Und dem Gedanken, wie ihn IWAMOTO hier über diesen Unterschied formuliert hat, daß "*ren ai*" "lieben aus tiefster Seele [soul]" sei, kann man weitgehend zustimmen.

Im Englischen gibt es das Wort *romance*, welches äußerst nahe zu *love* ist. *Romance* ist eine Liebesgeschichte, dessen Ursprung in den mittelalterlichen Rittersagen liegt. "König Arthur und die Ritter der Tafelrunde" ist eine typische solche Sage, in der zum Beispiel ein Ritter an einem Schloß vorbeireitet, wo auf einem fernen Balkon ein schönes Mädchen sichtbar ist. Das Mädchen wirft ein Halstuch herunter. Der Ritter nimmt es auf und es beginnt eine Abenteuerreise. Auf der Reise trifft er im Wald auf einen Riesen und es findet ein Duell statt. Der Ritter besiegt den Riesen. Aber er tötet ihn nicht. Nachdem er ihn zur Aufgabe gezwungen hat, befiehlt er ihm "begib dich zu dem Mädchen in dem Schloß und erzähle ihr von mir". Ein Ablauf nach so einem Muster. Am Anfang ist ein

schönes Mädchen. In der Ferne taucht sie auf. Der Mann macht zunächst keine Anstalten, näherzugehen. Im Gegenteil, er zieht sich zurück. Dazu begibt er sich auch noch in Lebensgefahr. Der Mann kehrt am Ende des Abenteuers zu dem schönen Mädchen zurück, aber ich möchte die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise lenken, wie die *Love* beginnt. Den Hintergrund für diese Art von Sagen bilden die Marienverehrung und die Kreuzzüge. Das heißt, das Christentum bildet das Fundament.

Wie GOETHE im "Faust" schon sagt, ist "Das Ewig-Weibliche" ein Wesen, das aus weiter Ferne einen Mann lenkt [führt]. Ein lenkendes [führendes] Wesen kann nicht in der Nähe sein. Weil es in weiter Ferne ist, sehnt sich der Mann nach ihm, doch wenn es auch in der Nähe wäre, würde er gerade versuchen, es in weiter Ferne zu plazieren. Der Mann wünscht sich natürlich, das Mädchen, das er liebt, nahe an sich zu ziehen. So einfach jedoch wäre das westliche "*ren ai*" nicht entstanden. Der Ritter bricht vom Schloß, in dem die Prinzessin wohnt, zu einer Abenteurereise auf, und kreierte auf diese Weise geradezu ein Mädchen, das in weiter Ferne ist. Selbst wenn dann schließlich die körperliche Liebe dazukommt, ist es davon abgesehen eine Liebe der "Seele (soul)", die sich nach Ferne sehnt.

Nun, in unserem Land gab es Liebesagen diesen Stils erst einmal gar nicht. Die Liebeslieder im "*Manyōshū*" singen praktisch alle von zwei Menschen, die sich vereinigen, und dem Schmerz oder der Freude danach. Für die liebenden Männer im "*Manyōshū*" ist ein Mensch, den man liebt, nicht in weiter Ferne. Es ist kein vom Körperlichen getrenntes, nur aus Seele bestehendes Wesen. Auch im "*Manyōshū*" gibt es ganz selten Lieder von der Sehnsucht nach einem Menschen, den man nur einmal getroffen hat, das muß man aber mit Vorsicht betrachten, denn einmal getroffen heißt in vielen dieser Fälle so etwas wie sich einmal vereinigen.

Zu IWAMOTOS Verständnis von *love* als "lieben aus tiefster Seele (soul)" muß ich zwangsläufig etwas zu den Hintergründen derartiger Gedanken sagen. Also *love* ist bestimmt nichts, was nur die Seele betrifft. Aber die Idee, die Sichtweise, Leib und Seele als getrennt zu verstehen, ist darin enthalten. Das ist in Kontrast zu unserer [der Japaner] traditionellen "*koi* [Liebe]" oder "*ai* [Liebe]", in welcher Geist und Fleisch nie getrennt, sondern stets als eins aufgefaßt werden. Die Sichtweise, in "*ren ai*" als Interpretation von *love* nur die "Seele" besonders zu betonen, ist aus dem Grund auch überhaupt nicht abwegig.

### 三「恋愛」の翻訳史

「恋愛」ということばは、いつごろから使われるようになったのだろうか。ここで、*love* や、これに相当する西欧語の翻訳の歴史をふり返ってみよう。日本語の辞書ではないが、幕末から明治初期の人々によく使われた各種の「英華辞典」では、古くから「恋愛」ということばが出てくる。ただし、動詞の *love* の訳語で、名詞の *love* の方ではない。メドゥーストの『英華辞典』（一八四七 - 四八年）では、*to love* の訳語が「愛、好」で始まって、「愛惜」「恋愛」などがある。名詞の *love* の項では、「愛情、寵、仁」などだが、「恋愛」はない。ロブシャイドの『英華辞典』（一八六六 - 六九年）でもだいたい同じである。日本語の辞書では、『和蘭字彙』（一八五五 - 五八年）が *liefde* の訳語に、「寵愛又愛敬」「仁」とある。『仏語明要』（一八六四年）が、*amour* の訳語を「恋・愛・恋神」としている。『英和対訳袖珍辞書』（一八六二年）では、*love* が「愛・恋・財宝」である。日本語の辞書に「恋愛」が現れるのは、仏学塾の『仏和辞林』がたぶんもっとも早く、一八八七年版で *amour* の訳語が、「恋愛。鍾愛。好愛。愛。愛セラル、所ノ者」となっている。

「恋愛」という翻訳語の実例の用例は、前記の巖本善治以前では、非常に少ない。

おそらく最初の用例は、一八七〇 - 七一 (明治三 - 四) 年に出た中村正直の翻訳、『西国立志編』における例であったろう。そこで、

リイかつ  
李嘗テ村中ノ少女ヲ見テ、深ク恋愛シ、

原文 (S. Smiles: *Self-help*, 1859)では、ここのところは、

*to have fallen deeply in love with a young lady of the village*

になっている。中村の訳文には「英華辞典」の影響が大きいので、これもそうであろう。「恋愛シ」という言い方では、この「恋愛」の部分は、サ変動詞の語幹であろう。この点も、「英華辞典」で「恋愛」が動詞として扱われていたことと似ている。 (...)

### 3. Die Geschichte der Übersetzung von "ren ai"

Seit wann wohl ist das Wort "ren ai" im Gebrauch? Wenden wir uns dazu der Geschichte der Übersetzung des Wortes *love* und entsprechender westlicher Ausdrücke zu. Es ist zwar kein japanisches Wörterbuch, aber in den verschiedenen Sorten des, von den Menschen gegen Ende der *Edo*- Anfang der *Meiji*-Zeit vielgebrauchten, "eikajiten" [*Englisch-Chinesisches Wörterbuch*] ist "ren ai" seit alters enthalten. Aber als Übersetzung von *love* als Verb, nicht als Substantiv. In [WALTER HENRY] MEDHURSTS "eikajiten" (1847 - 48) fängt die Übersetzung von *to love* bei "ai, suki [lieben, mögen]" an, bis "aiseki [Trennungsschmerz]", "ren ai [romantische Liebe]" usw. Unter dem Eintrag *love* als Substantiv finden sich "aijō [Liebe, Zuneigung], chō [das Favorisieren], jin [Wohlwollen]", aber "ren ai" nicht. Auch LOBSCHIEDS "eikajiten" (1866 - 69) ist im wesentlichen gleich. In dem japanischen Wörterbuch "oranda jii" (1855 - 58) steht als Übersetzung für *liefe* "chōai oder aikyō [Favorisieren oder Charme]", "jin [Wohlwollen]". Im "futsugo meiyō [*Französisch-Japanisches Wörterbuch*]" (1864) steht für *amour* "koi • ai • koigami". In "eiwa taiyaku shūchin jisho [*Englisch-Japanisches Taschenwörterbuch*]" (1862) ist *love* "ai • koi • zaihō [Schatz]". Das früheste Auftauchen von "ren ai" in einem japanische Wörterbuch war wahrscheinlich die Übersetzung von *amour* in der Ausgabe des "futsu-wa jirin [*Französisch-Japanisches Wörterbuch*]" von 1887 der *futsugaku juku* [Schule für Französisch], was dort als "ren ai, shōai [tiefe Liebe], kōai [Zuneigung], ai, aiseraru, tokoro no mono [geliebte Person]" wiedergegeben wurde.

#### Anmerkung:

Aus  $n$  Bestandteilen wie *ai*, *koi*, *kō*, *jō* ...  $n$  lassen sich  $n^2$  Zweierkombinationen formen, d. h. aus einem Vorrat von 2 Schriftzeichen  $2^2 = 4$ , aus einem Vorrat von 3 Schriftzeichen  $3^2 = 9$  usw. Dieses nahezu unbegrenzte Angebot verleitet dazu, neue Kombinationen willkürlich zu 'erfinden'. Diese sind meist ungefähr verständlich, denn ihre Bestandteile sind vertraut, aber sie sind, wie der Artikel zeigt, weder definiert noch lassen sie sich von andern genau abgrenzen. Sie sind damit auch nicht immer sicher übersetzbar.

Beispiele von wirklicher Verwendung des Übersetzungswortes "ren ai" aus der Zeit vor dem im vorhergehenden Abschnitt erwähnten IWAMOTO ZENJI [YOSHIHARU] gibt es sehr wenige. Das wahrscheinlich erste Beispiel seines Gebrauchs findet sich in *Saikoku Risshihen* in der Übersetzung von NAKAMURA MASANAO, erschienen 1870 - 71 (*Meiji* 3-4). Dort ist

Li hatte vorher im Dorf ein Mädchen gesehen, in das er sich tief [*ren ai*] verliebte.

verwendet. Im Original (S. SMILES: *Self-help*, 1859) lautet die Stelle:

---

to have fallen deeply in love with a young lady of the village

In NAKAMURAs Übersetzungen ist der Einfluß des "*Eikajiten*" groß, wie hier wohl auch. Das "*ren ai*" in der Formulierung "*ren ai shi*" ist der Wortstamm in der *sa-hen* Konjugation. Auch in dem Punkt ist ähnlich wie die "*ren ai*" in dem "*Eikajiten*" als Verb behandelt wird. (...)

Ab hier entfernen sich YANABUS Ausführungen vom Thema dieser Arbeit.

YANABU AKIRA, *Honyakugo seiritsu jijō*, Iwanami shoten Tōkyō 1982  
柳父章 著 「翻訳語成立事情」 岩波書店, S. 89 - 96

100

Robert Schumann, Dichterliebe Op. 48. *Das Untersuchungsmaterial* im Anhang enthält *Im wunderschönen Monat Mai*.

101

YANABU kann hier nur *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan* meinen. Dabei interpretiert er in das Wort eine räumliche Komponente hinein. *Ewig* wird manchmal tatsächlich im Sinn von weit verwendet (*ein ewig langer Weg*...usw.) kann an dieser Stelle aber nur zeitlich gemeint sein. Vgl. z. B. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch* 1968: (...) *das ~ immer gleich bleibende Weibliche*; (...) (Goethe, Faust II, Ende). Der Verdacht liegt nahe, daß er von der japanischen Schreibweise für ewig (永遠), in welcher in der Tat ein *In der Ferne* (遠い) enthalten ist, zu diesem Irrtum verführt wurde. Weil YANABU das Wesentliche seiner Aussage in der Folge auf diese Interpretation stützt, wird hier darauf verwiesen.

102

慕情は距離の感覚を前提とするが、現在の流行歌の世界のなかに、このような距離の感覚をうみだす社会的な基盤として重要なものが、二つあるように思われる。すなわち一つは、東京など大都会への人口の移動にともなう、故郷 ---- 異郷の空間的な距離の実在であり、もう一つは階級的・階層的なさまざまな差別にともなう、「身分」的な距離の実在である。

MITA MUNESUKE, aaO., S. 93

103

Ebd, S. 80 f

104

Sollte in dem Gedicht eine Kindesentführung versteckt angedeutet sein - und es gibt derartige Deutungsversuche - dann müßten "Ich **liebe** dich, mich reizt deine schöne Gestalt" oder "...hat mir ein Leids getan" psychoanalytischer Betrachtung unterworfen werden. Auch das Ausweichen auf den Satan in der japanischen Version bekäme eine ganz andere Dimension. Bei der Recherche ließen sich aber keine zwingenden Argumente für eine solche Sichtweise finden, deshalb wurde von einer Vertiefung der Untersuchung in diese Richtung abgesehen.

105

Erfahrbar z. B. in der Arie des Tamino in MOZARTs Zauberflöte: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön...*  
Vgl.: Beilage zur CD, Mozart: Die Zauberflöte, Karl Böhm, Libretto, Erster Aufzug, Deutsche Grammophon 449 749-2

106

Er zitiert sich an zwei Stellen selbst, aus früheren, von ihm veröffentlichten Essays. Einige darin enthaltene Andeutungen sind daher nicht ohne weiterführende Erklärung verständlich, der Zusammenhang und die Kernaussage sind aber eindeutig.

周知の如く、外国人のラヴ・シーンは、日本のそれに対してずっと活撥である、ということはずっと表現的であるということなので、それでは一組の男女はベンチに腰かけているか立っているか、とにかく畳の上にぺたりと座っていないということがまず最初にある。つまり近づきたければ二本の脚を使って自由に近づき、二本の腕を使って自由に抱擁するわけだが、その際発せられる言葉も大へんに表現的であり、そしてその豊かな表現力の最も的確簡潔なエッセンスがああ "アイ・ラブ・ユー" という甚だポピュラーな、しかし日本語にはどうしても翻訳できない僅か三語のせりふである。"アイ・ラブ・ユー" は翻訳できない。「私はあなたを愛します」というのは本来の日本語でなく、いわゆる翻訳調の欧文脈である。本来の日本語は、もっとくねくねと回りくどい表現であった。（あるいは先ほど例に挙げたような、いわず語らずの、”表現しないという表現”であった。）あのように簡潔で的確な表現とは異質なものが、本来の日本語の表現であった。

KINOSHITA JUNJI 木下順二 in:

*Tetsugaku: XIV Geijutsu*, Band 14 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō 1969  
「哲学」 XIV 芸術 (...) (全 18 巻) 岩波講座, S. 248 / 249

107

(...) 明治時代の翻訳家に二葉亭四迷という人がおりました。その人は、ロシアの文学作品を片っ端から日本語に翻訳した人ですが、ツルゲネーフの何とかゆうのを翻訳したときの話です。そのときに、恋愛の一番クライマックスに達した場面があったそうであります。男が「アイ、ラブ、ユー」と言い、女も「アイ、ラブ、ユー」と答える。そここのところを訳そうとして、はたと困ったそうです。男の人が「アイ、ラブ、ユー」と答えるのは、これは簡単に、ぼくはあなたが好きだとか、何とか言えるんだそうです。ところが、それに対して女の人は、いまに若い皆さんはそんなはないかと思いますが、この時分は、あなたが好きだとは言わなかったそうです。言えないんだそうです。もしそういうことを一回言ったら、その女性は完全教養のない、たとえば商売女ということになってしまった、幻滅だそうです。そこで二葉亭四迷は、女性の言う「アイ、ラブ、ユー」を、日本語にいかにか訳すべきかということで、二日二晩苦悶したそうです。その結果考えついた訳は、いまでも名訳として残り伝わっておりますけれども、ご存じですか。それは、「死んでもいいわ」と訳したそうです。

KINDAICHI HARUHIKO 金田一春彦 in:

*Nihongo to nihon bunka*, Asahi shinbun-sha, Tōkyō 1978  
「日本語と日本文化」朝日新聞社, S. 221 - 222

108

「君の言うソシユールだとか言葉だとかいうことと、ぼくらの実生活とどんな関係があるのかねえ」と一笑いに付された揚句、「ぼくにとって関心があるのは、金とセックス性 だけさ」

(...) "Was hat das, was du da so von Saussure oder von Sprache oder so erzählst, eigentlich mit unserem wirklichen Leben zu tun?" hat er mich ausgelacht und "mich interessieren nur Geld und Sex" gesagt.

(...) 多くの人びとにとって、言葉は事物の名前に過ぎないのかも知れぬ。具体的な政治や経済現象だけが大切な現実であって、言葉による抽象的構築物である文学や哲学は所詮<口舌の徒>の玩具である。昔から「不言実行」というではないか。絵に描いたモチが食べられないのと同じように、「モチ」という言葉は何の腹の足しにもならないし、「セーター」という語も身を暖めてはくれない。いくら「愛しているよ」と言ってみても、相手から「実がない」と責められるのがおちいであろう。

(...) für viele Leute sind Wörter wahrscheinlich nichts anderes als Namen für Dinge. Nur konkrete Politik- oder Wirtschaftsphänomene sind wichtige Realitäten, aus Wörtern gemachte abstrakte Konstrukte wie Literatur oder Philosophie sind letzten Endes nur Spielzeuge von <Schwätzern>. Sagt man etwa nicht seit alters "schweigend erledigen"? Genauso, wie man im Bild gemalte Reiskuchen nicht essen kann, so tut das Wort "Reiskuchen" für den Magen überhaupt nichts, und das Wort "Pullover" wärmt den Körper nicht. Egal, wie oft man "ich liebe dich" sagt, es wird wohl damit enden, daß einem der Partner vorwirft: "Keine Substanz".

MARUYAMA KEIZABURŌ, *Kotoba to muishiki, Kōdan-sha, Tōkyō* 1987  
丸山圭三郎 著 「言葉と無意識」講談社, S. 194

109

現在でも日本人のコミュニケーションに対する態度の根本は、「語らぬ」ことであり、自己の立場を「分からせ、通す」ことではない。前に述べたとおり、人と人とのコミュニケーションには、理解のズレがつきもので、誤解の連続と集積が人間社会だとさえ言えることだが、そのような現実に対して日本人は簡単にあきらめを起こしやすく、欧米人のように相手を何時間でもつかまえて「わからせずにおかぬ」と闘志をむき出しにするようなことは少ない。

HAGA YASUSHI, *Nihonjin no hyōgen shinri, Chūokōron-sha, Tōkyō* 1979  
芳賀紘 著 「日本人の表現心理」中央公論社, S. 20 /21

110

In seinem nach Art einer Einführung in eine neue Wissenschaft geschriebenen *Doitsugo to doitsujin kishitsu* 「ドイツ語とドイツ人氣質」 [*Die deutsche Sprache und das Wesen der Deutschen*] beschreibt OSHIO TAKASHI unter dem (mit Blick auf den Inhalt euphemistischen) Stichwort *Taiwa no jūyōsei* 「対話の重要性」 [*die Bedeutung des Dialogs*] die seiner Ansicht nach geradezu ungeheure Argumentierfreudigkeit der Deutschen:

議論のエネルギーはたいへんなもので、かれらの体力気力がうらやましくもあるが、日本人にはしんどくてやりきれまい。

---

Ihre Energie beim Diskutieren ist unglaublich; einerseits beneidet man sie um ihre physische und psychische Kraft, aber für Japaner ist das ermüdend und nicht auszuhalten.

OSHIO TAKASHI, *Doitsugo to doitsujin no kishitsu*, Kōdan-sha, Tōkyō 1992  
 小塩節 著 「ドイツ語とドイツ人の気質」 講談社, S. 253

Damit hat er den Unterschied indirekt und unbeabsichtigt benannt: *Schweigen ist Gold* beziehen die Japaner auf das Äußern von Meinung, das Argumentieren, Rechthabenwollen und Diskutieren. Das deutsche Sprichwort hat diese Sprachteile auch im Auge, zielt aber wortgleich hauptsächlich wohl doch auf den Verzicht von Geplapper.

111

SUZUKI's Standpunkt wird in einen größeren Rahmen gestellt besser verständlich:

日本人の言語観

(...) 理想的な島国に単一民族の住む我が国は、有史以来絶えず外国文化の強大な影響にさらされながらも、国内に於て他の文明社会にその比を見ない程の、純度の高い等質文化を形成することが出来たのである。

もちろん細かに見れば、東日本の文化と西日本の風俗、習慣の相違とか、山村と漁村、農民と町人の思考様式の違いなどいくらでも異質性の存在を指摘することは出来よう。ただ一神教的世界観と多神教的宗教観との妥協を許さぬ対立とか、遊牧民的生活様式と農耕民の定着性のはげしい拮抗状態といったような、人間の基本的な価値を正負、陰陽の両極に分化対比させるような緊張が全くないということは否定し得ぬ事実である。

日本人が相互にこのような同質的存在基盤の上に立っているということは、とりもなおさず、日本人にとって他人とは理解を超越した、不可思議な存在ではあり得ないということを意味する。私たちは他人を、悪人は悪人なりに、善人は善人なりに、自分の価値体系の中で少なくとも位置づけることが可能なのである。考え方のしくみ、価値の前提が等しいもの同士が、相手を理解する最良の方法は相互の接触を多くすることである。相手の行動がよって立つ事実、具体的条件を出来るだけ詳しく知れば、半ば自動的に理解が成立することになる。

このような人間関係では当然のことながら、ことばを使うことが少なく済むことになる。ことばというのは、その性質上、事実をそのまま伝えることは出来ない。その意味では実に不完全、不十分なものである。したがって事実のレベルでの理解が可能な場合には、不十分なことばで理解を上塗りする必要がないのみならず、なまじ不完全なことばを使うことは、折角合一的な理解が出来ているものに、水をさす結果にならないとも限らない。何も言わないのが一番ぴたりするのである。日本人の伝統的な伝達が、理解よりも察知すること、説得よりも感得することに重点が置かれていたのは、結局は同質の相手を前提とし、相手と同質になることに努め、またそれが可能であったという事実に着目すると思われる。

日本では古来ありとあらゆる学問、学芸が行われてきたにもかかわらず、ことばの使い方を錬磨修業する雄弁術や修辞学だけは、遂に発達せず、今なおかえり見られないという事実は、私たち日本人のこの根強いことば不信の伝統の故であろう。事実が優先し、そして事実に頼れる社会では、ことばという本質的には虚構性の濃厚な伝達手段の出る幕がないのだ。

人種、宗教、言語、風俗習慣、生活様式のすべてが基本的に異なり、時には対蹠的とも言えるほどの対立さえ見せるユーラシア大陸の諸民族にとって、事実理解の面での相互の一致は望めないのである。だからといって相手を無視して生きて行くことも出来ず、また相手を力で圧伏させることも常に可能とは限らない。基本的な不一致、重大な前提の違いをふまえながら、せめてもの妥協をはかる必要が生じてくる。異質の相手と自己との間に横たわるこの相違を乗り越え、相互の距離を少しでも縮める唯一の手段として、ことばによる説得、ことばによる自己主張がここに登場してくるのである。

彼等も日本人と同様、ことばが本来的には不完全であり、時としては無力に近いことをば知らないわけではない。しかし無力であり不完全であると知りながらも、それに頼る以外に相互理解の方法がないという追いつめられた、ぎりぎりの状況から、逆にことばを重視し、ことばによる伝達に全力を注ぐという一見ことばに対する信頼とも見える矛盾的な態度が生じてくるのだ。

ギリシャ、ローマ以来の西欧社会、中国、インドの歴史を見れば、人々がいかにかことばを使い、ことばを磨き、ことばで結ばれた契約に固執して来たかが一目瞭然である。裁判、政治、教育、外交のすべてが、ことばとことばの烈しいぶつけ合いの様相を呈していると言っても言い過ぎではない。

ことばに表されないものは、存在しないに等しいとすら言えるほどの、このことばに対する情熱は、大切なこと、重大なことほどことばでは言えないと考える私たちの心情とはほど遠いものである。私たちはしばしば議論をする時、相手の主張に対して<それは理屈だ>といって反対する<理屈はそうだが、事実かどうか>といって賛成をひかえることもある。<論より証拠>なのである。ところが、西欧社会ではしばしば<証拠より論>という態度がみられるのだ。これは、万人にとって承服出来る客観的な事実の存在を前提とすることが出来ない、異質の構成員よりなる社会集団が彼等の社会なのだという事を考えて、始めて理解出来るものである。(...)

## 7 Das Sprachverständnis der Japaner

(...) dieser ideale Inselstaat, unser Land, welches von einem einzigen Volk bewohnt wird, das seit Menschengedenken stärksten kulturellen Einflüssen vom Ausland ausgesetzt war, hat es geschafft, im Landesinneren eine mit denen anderer Zivilisationsgesellschaften unvergleichbar reine, homogene Kultur innerhalb des Landes zu formen.

Natürlich kann man bei genauem Hinsehen Unterschiede zwischen den Bräuchen und Gewohnheiten der östlichen und der westlichen Kulturen Japans, oder Unterschiede der Denkweisen zwischen Berg- und Fischerdörfern, zwischen der Land- und der Stadtbevölkerung usw. in beliebiger Menge aufzeigen. Aber es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß es das keinen Kompromiß zulassende Aufeinanderprallen der monotheistischen Sichtweise mit der polytheistischen Religionsauffassung, oder die erbitterte Rivalität zwischen nomadischen Lebensweisen und der fixierten Agrarbevölkerung, oder die Spannung, die den Wert des Menschen nach plus oder minus, in die extremen Unterschiede des Yin / Yan kontrastieren läßt, überhaupt nicht gibt.

Die Tatsache, daß die Japaner gegenseitig auf so einer Existenzgrundlage der Gleichartigkeit stehen, bedeutet, daß es für sie undenkbar ist, ein anderer sei eine unverständliche, eine rätselhafte Existenz. Wir können andere, Bösewichter als Bösewichter, gute Menschen als gute Menschen, zumindest innerhalb unseres eigenen Wertesystems einordnen. Die beste Methode, sein Gegenüber zu verstehen, ist für Gleichgesinnte, deren Denkstrukturen und Wertmaßstäbe übereinstimmen, häufiger gegenseitiger Kontakt. Wenn Sachverhalte



---

und konkrete Bedingungen, aus denen das Verhalten der anderen hervorgeht, möglichst genau bekannt sind, führt das halbautomatisch dazu, daß sich Verständnis einstellt.

Bei dieser Art von Menschenbeziehung ist es selbstverständlich, daß man mit wenigen Worten auskommt. Worte können, ihrer Natur entsprechend, Fakten so wie sie sind, nicht übermitteln. In diesem Sinn sind sie wirklich unvollständig und unzureichend. Folglich ist nicht auszuschließen, daß es in den Fällen, in denen die Möglichkeit eines Verständnisses auf der Ebene der Fakten besteht, nicht nur unnötig sein kann, mittels unzureichender Worte das Verständnis zu überpinseln, sondern daß damit als Ergebnis das gerade erst mit Mühe erreichte einheitliche Verständnis verdünnt wird. Nichts zu sagen wäre da genau passend. Daß die traditionelle Kommunikation der Japaner den Schwerpunkt auf Bemerkungen statt Verstehen legte, auf ein Sich-Bewußtwerden statt Überzeugung, ist im Endeffekt auf die Tatsache zurückzuführen, daß gleichartige Partner vorausgesetzt sind, bzw. das Bemühen, dem Partner gleichartig zu werden, und daß solches überhaupt möglich war.

Obwohl es in Japan seit alters verschiedene Wissenschaften und Künste gab - den Sprachgebrauch indes zu verfeinern und einzuüben, eloquentes Reden und Rhetorik wurden letztlich nicht entwickelt, und die Tatsache, daß auch heute noch keine Umkehr zu sehen ist, hat ihren Grund in der Tradition tiefverwurzelten Mißtrauens von uns Japanern gegenüber Worten. In einer Gesellschaft, die Fakten Priorität gibt und sich an Fakten orientiert, öffnet sich kein Vorhang für ein grundlegend fiktives Kommunikationsmittel wie es die Sprache darstellt.

Für die verschiedenen Völker des eurasischen Kontinents, die sich nach Rasse, Religion, Sprache, Bräuchen, nach sämtlichen Lebensweisen grundsätzlich unterscheiden, die sich manchmal in Konfrontation, ja, man kann sagen, diametral gegenüberstehen, kann eine auf Tatsachen beruhende Verständigung nicht möglich sein. Aus diesem Grund ein Leben zu führen, indem man den anderen ignoriert, geht aber auch nicht, ebensowenig wie es keine Möglichkeit gibt, ihn mit Gewalt dauernd zu zwingen. Wegen der grundsätzlichen Nicht-Übereinstimmung, der schwerwiegenden Unterschiede in den Voraussetzungen, entsteht die Notwendigkeit, zumindest Kompromisse einzugehen. Hingestreckt neben dem Anderssein des Gegenübers und seinem Selbst, betreten als einzige Möglichkeit, den Unterschied zu überwinden und die gegenseitige Entfernung wenigstens etwas zu verringern, das Überreden durch Worte und die eigene Willensäußerung durch Worte die Bühne.

Es ist ja nicht so, daß sie nicht genau wie die Japaner wüßten, daß die Sprache ein prinzipiell unvollständiges und bisweilen unwirksames Mittel ist. Doch obwohl sie wissen, wie wirkungslos und wie unvollständig sie ist, aus einer eingefahrenen Situation, in der es keine anderen Mittel gibt, auf die man zum Zwecke gegenseitigen Verständnisses bauen könnte, messen sie der Sprache großes Gewicht bei, investieren alle Kräfte in die Sprache, und ein widersprüchliches Verhalten entsteht, welches auf den ersten Blick so aussieht, als ob sie der Sprache vertrauten.

Betrachtet man die Geschichte des Westens seit der Zeit der Griechen und Römer, Chinas, Indiens, dann wird auf einen Blick klar, in welchem Maß die Menschen die Sprache gebrauchten, die Sprache verfeinerten, sie an mittels Sprache geschlossener Verträge gebunden waren.

Es wäre nicht übertrieben zu sagen, Gerichte, die Politik, die Bildung, die Diplomatie, sie alle stellten Aspekte heftigen Aufeinandertreffens von Worten mit Worten dar.

Dem Grad der Passion, die so weit geht zu sagen, das, was nicht durch Sprache ausgedrückt wird, sei gleichbedeutend damit, daß es nicht existiere, entspricht der Grad der Entfernung unseres Gefühls. Dieses sagt uns, daß man umso weniger durch Sprache mitteilen kann, je wichtiger und schwerwiegender die Dinge sind.

Manchmal, wenn wir argumentieren, weisen wir die Aussage eines anderen mit den Worten <das ist Wortklauberei> zurück. Und wir verweigern die Zustimmung, indem wir sagen: <theoretisch mag das ja stimmen, aber wie sieht die Wirklichkeit aus>. Es gilt <Beweis geht vor Argument>. In den westlichen Gesellschaften jedoch ist häufig eine Haltung des <Argument geht vor Beweis> sichtbar. Das kann man nur verstehen, wenn man sich vor Augen führt, daß jene aus Mitgliedern verschiedenartiger Sozialgruppen zusammengesetzte Gesellschaften sind und nicht in der Lage, sich die Existenz objektiver Tatsachen, in die sich jedermann fügen könnte, zur Voraussetzung zu machen. (...)

SUZUKI TAKAO, *Tozasareta gengo · nihongo no sekai*, aaO., S. 188 - 191

112

LOISKANDLs kurzer Überblick umfaßt die Bereiche *Truth, Beauty, Ethics*; die Schnittpunkte zum *Stellenwert der Rede*, wie er hier beschrieben wird, sind unübersehbar:

Rationality took over in the West after religion was no longer accepted as the guarantor of ethical systems. The assumption that rational thinking could lay bare the necessary structure of the physical world as well as of human interaction was not shared by Japanese ethics. (S. 41)

Japanese ethics distrusts rational processes. While in Western traditions, deliberation and rational analysis help render a decision ethical, the Japanese claim is to the contrary. (S. 42)

LOISKANDL, aaO., S. 41/42

113

Der digitale rechnet. Und zwar mit den beiden Werten 0 (null) und 1 (eins) und Kombinationen davon. Der analoge vergleicht. Zum Beispiel Annäherungen, Wellenlängen oder -formen. Ein Rechenschieber wäre z. B. ein einfacher analoger Computer. In der zwischenmenschlichen Beziehung sieht WATZLAWICK beide Formen der Datenverarbeitung am Werk, und er mißt der analogen, die dem Fühlen, Riechen, Berühren, Ins-Auge-Blicken usw. entspricht, eine größere Bedeutung bei als der digitalen, den Wörtern nämlich. Wie noch zu zeigen sein wird, scheint der analoge Bestandteil bei der Kommunikation unter Japanern sehr viel weiter ausgebildet zu sein als im Westen, wo man den Wörtern weitreichendere Kompetenz attestiert.

Vgl.: WATZLAWICK, PAUL, aaO., S. 61 ff

114

## 2.5 Digitale und analoge Kommunikation

2.5.1 Im Nervensystem werden Signale grundsätzlich auf zwei verschiedene Arten übermittelt: durch die Neutronen mit dem ihnen eigenen Alles-oder-nichts-Charakter ihrer Entladungen und durch die Aktivität der innersekretorischen Drüsen, die Hormone als Informationsträger in den Blutkreislauf einführen. Bekanntlich existieren diese beiden intraorganismischen Kommunikationsformen nicht nur nebeneinander, sondern ergänzen und durchdringen einander in oft sehr komplexer Form.

Dieselben beiden grundsätzlichen Kommunikationsmodalitäten finden sich auch in künstlichen Organismen. Es gibt Elektronenrechner, in denen das Alles-oder-nichts-Prinzip Elektronenröhren oder Transistoren verwendet wird und die *Digitalrechner* heißen, weil sie insofern wirkliche Rechenmaschinen sind, als sie mit Zahlen (englisch *digits*) arbeiten. In diesen Rechnern werden sowohl die Daten als auch die Instruktionen in Form

---

von Zahlen verarbeitet, wobei oft nur eine rein willkürliche Entsprechung zwischen einer bestimmten Information und der ihr zugeordneten Zahl besteht. Mit anderen Worten, diese Zahlen sind willkürlich festgelegte Kodifizierungen, die ebenso wenig Ähnlichkeit mit den Daten zu haben brauchen wie Telefonnummern mit den Fernsprechteilnehmern. Neben den Digitalrechnern gibt es noch eine andere Art von Maschinen, die reale positive psychische Größen in ihren Operationen verwenden und die eine Analogie der Daten darstellen. Diese sogenannten Analogierechner arbeiten z. B. mit den Drehungen von Rotoren, Differentialgetrieben, Kurvenkörpern und natürlich vor allem mit der Stärke und Spannung elektrischer Ströme.

2.5.2 Auf dem Gebiet der menschlichen Kommunikation liegen die Dinge nicht wesentlich anders. Es gibt zwei grundsätzlich verschiedene Weisen, in denen Objekte dargestellt und damit zum Gegenstand von Kommunikation werden können. Sie lassen sich entweder durch eine Analogie (z. B. eine Zeichnung) ausdrücken oder durch einen Namen. Diese beiden Ausdrucksmöglichkeiten entsprechen den oben erwähnten analogen und digitalen Kommunikationsformen in natürlichen und künstlichen Organismen. (...)

2.5.3 Nur im menschlichen Bereich finden beide Kommunikationsformen Anwendung. Die volle Bedeutung dieser Tatsache ist derzeit nur ungenügend geklärt, kann aber kaum überbetont werden. Es besteht kein Zweifel, daß die meisten, wenn nicht alle menschlichen Errungenschaften ohne die Entwicklung digitaler Kommunikation undenkbar wären. Dies gilt besonders für die Übermittlung von Wissen von einer Person zur anderen und von einer Generation zur nächsten. Andererseits gibt es aber ein weites Gebiet, auf dem wir uns fast ausschließlich nur der analogen Kommunikationsformen bedienen, die wir von unseren tierischen Vorfahren übernommen haben. Dies ist das Gebiet der *Beziehung*.

Ebd., S. 61 - 63

115

*Kōkōsei no ongaku*, aaO.

116

Ich bin mir im klaren darüber, daß die in diesem Kapitel zum Ausdruck gebrachte Charakterisierung z. B. des christlichen Glaubens und der Unterschiede zum japanischen Religionsverständnis im gegebenen Rahmen als zu fragmentarisch oder ungebührlich vereinfachend empfunden werden können. Obwohl ich ihn nicht als Stütze für meine Ausführungen aufrufe, sei der Hinweis auf NIETZSCHE erlaubt, der in *Antichrist* das Christentum dem Buddhismus gegenüberstellt und in drastischen Formulierungen ähnliche Unterschiede zeichnet.

(...) [im Buddhismus] kein kategorischer Imperativ, kein Zwang überhaupt (...)

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Der Antichrist, Ecce Homo, Dionysos-Dithyramben*, Wilhelm Goldmann Verlag, Ort nicht angegeben, 1979, S. 27

117

VOLLMER, KLAUS, *Japanischer Buddhismus und Zen*, in: *Weiterbildendes Studium: Buddhismus in Geschichte und Gegenwart*. Band V. Universität Hamburg, Hamburg 2001, S. 151-164.

118

READER, IAN - NANABE, GEORGE J., aaO., S.4

Der folgende Auszug entstammt einem Text aus dem Jahr 1968. Der darin zum Ausdruck gebrachte Trend dürfte sich in den über vierzig Jahren seit seiner Veröffentlichung eher noch verstärkt haben:

宗教というと、現代ではほとんどの人が、それはもう過去の遺物であって、自分たち実際の生活には何の関係もないと信じている。冠婚葬祭というような特別なばあいに、一応かしこまって立ったり坐ったりしている人たちも、それが自分自身の日常の生活にとってどういう意味があるかを立ち入って考えようとはしない。わが国各地の、古い宗教的風習は、毎週のテレビに次々に登場して、国中の人を楽しませはするけれども、それが現在の生活の実際と離しがたいがかわりがあるなどとは、出演する当の人たちをふくめて、ほとんどだれも考えない。なかにも「自由」で「進歩的」な「知識人」をもって自負する人々は、一般に宗教にたいしてただ無関心であるばかりか、敵対的・嘲笑的でさえある。

Die meisten Leute sind heutzutage überzeugt, daß Religion etwas von der Vergangenheit Überliefertes ist, das mit ihrem wirklichen Leben überhaupt nichts zu tun hat. Auch Leute, die anlässlich solch spezieller Festlichkeiten wie denen der Konfirmation, der Hochzeit, des Begräbnisses, ehrfurchtsvoll aufstehen und sich wieder hinsetzen, verschwenden keinen Gedanken daran, was das für ihr eigenes tägliches Leben für eine Bedeutung haben könnte. Landauf landab tauchen am Fernsehen jede Woche unsere alten religiösen Bräuche in immer neuen Folgen zum Vergnügen der Leute auf. Daß darin eine schwer lösbare Verbindung zu unserem gegenwärtigen tatsächlichen Leben bestehen könnte, daran denkt so gut wie keiner, die Darsteller eingeschlossen. Besonders Leute, die sich einbilden, "freie", "fortschrittliche" "Intellektuelle" zu sein, sind gegenüber Religion nicht nur indifferent, sondern stehen ihr sogar ablehnend / mit Verachtung gegenüber.

TAKIZAWA KATSUMI 滝沢克己 in:

*Tetsugaku: XV Shūkyō to dōtoku*, Band 15 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō 1969

哲学 XV「宗教と道徳」 (...) (全18巻) 岩波講座, S. 1

しばしば日本人は無宗教の国民といわれることがある。なるほど日頃社寺に詣るのは老人であり、日曜日毎に教会に行く習慣に相当するものは日本にはない。仏教国、キリスト教国、回教国といわれるような外国に比べたら、日本は無宗教の国といったくもなる。しかし、神信心がないのではむろんない。新宗教が出現し易い一つの基盤は、民俗的の神信心が根強いことである。村でも都会でもこの点は同じである。今日二月二日に赤坂の豊川稲荷を訪ねた。東京のまん中にかほどの古めかしい信心の場所があつて、ひきもきらぬ参詣人があることにおどろいたのである。人々はあちらこちらと境内を歩いて拝み、供物をしていた。その信心の目標は、無病息災、商売繁昌、家内安全、などの現世利益である。自分と家族の利益をいのるのであつて、きびしい倫理の誓いと絶対者に対する礼拝、来世での救い、謝罪というようなことを内容とする西欧の人の信心とは対照的である。後者における神は、有限の人間に対する絶対者であり、神人の間には隔絶がある。

日本では死んだ人が神になる。かまどの神、樹木の神、屋敷の神など汎神論的であるが、しかし家の神棚に祀るのは祖先の霊であり、神社に祀るのは民族的偉人の霊であり、要するに神とされるのは人間である。生者を加護しその利益を守りあたえてくれるのは、人なる神である。日本人はあくまでも人と人との関係のなかにしか位置しない。

---

西洋の神は、全知全能で、存在するものの創造者である。人を子とする父であり、人を裁く裁判者である。 (...)

TSUKISHIMA KENZŌ 築島謙三 in:

HAGA YASUSHI, Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo, Daishūkan shoten, Tōkyō* 1976

芳賀綏 編 「社会の中の日本語」 大修館書店, S. 39 / 40

#### 121

Unabhängig von persönlichen Präferenzen, die in Glaubensfragen immer hineinspielen, sollte man den Rahmen dieser Gedanken vielleicht noch weiter und größer ziehen. Sie wurden auch im Westen schon früh gedacht, und - z. B. von NIETZSCHE - noch viel drastischer formuliert. Seine Einwände gegen das Christentum (nicht nur, aber vor allem in *Der Antichrist*) stellen eine radikale Vorwegnahme der in TSUKISHIMAs Zitat zum Ausdruck gebrachten Vorbehalte dar - und gleichzeitig ein Plädoyer für den Buddhismus.

Vgl.: NIETZSCHE, FRIEDRICH, aaO, S. 7 - 86

#### 122

Dem Umstand tragen die diversen japanischen Lehrwerke über die christliche Weltansicht durch oft seitenlange Erklärungen Rechnung. Ein *Vater* zieht ja u. a. automatisch Fragen nach den Kindern oder der Mutter nach sich, die sich selbst Menschen mit 'geeignetem Aufnahmegerät' nur schwer beantworten können. Vgl. u.a.:

ŌNUKI TAKASHI, *Iesu to iu keiken, Iwanami Shoten, Tōkyō* 2003

大貫隆著 「イエスという経験」 岩波書店, S. 74 f

#### 123

日本人的半数以上がアンケートに答え、「無宗教」と答えながら、家には神棚と仏壇が並んでいる。日本人的宗教観はファッションなんだろうか。

Laut einer Umfrage bezeichnen sich zwar über die Hälfte der Japaner als "religionslos", aber in ihrem Haus stehen ein Hausschrein und ein buddhistischer Hausaltar nebeneinander. Ist denn das Religionsbewußtsein der Japaner nur eine Mode?

OKUYAMA MASURŌ, *Shi ni matsuwaru nihongo jiten, Tōkyōdō shuppan, Tōkyō* 1997

奥山益朗 著 「『死』にまつわる日本語辞典」 東京堂出版, S. 55

#### 124

Auch der aufsehenerregende Zulauf zur *Sōka gakkai* (創価学会) während der relativ kurzen Zeit seit seiner Gründung 1930 widerspricht dem Befund nicht. Auch dort geht es nicht um einen besonderen Glauben oder um besondere Götter. Die *Sōka gakkai* ist eine buddhistische Sekte, deren Ziele und deren Einflußnahme auf die Politik in der Kritik stehen mögen, die aber prinzipiell denselben Göttern verpflichtet ist wie die anderen buddhistischen Zweige (soweit man im Buddhismus davon reden kann) und ebenso wie diese keinem 'Glauben' huldigt, auf den man ein Bekenntnis ablegen müßte.

125

Basic laws and structures cannot be learned out of books, but stem from insight into reality and understanding of nature. This attitude is not only a teaching of Zen, but a generally accepted primary belief of Japanese life. (S. 42)

In fact, *Shinto* has long maintained that there should not be a rational interpretation of it. An analytical approach seems to be a vilification of the sacred to the believer. (S.45)

LOISKANDL, aaO., S. 42, 45

126

So lautet ein Teil des Untertitels in: READER / TANABE, *Practically religious*, aaO., S.4

127

私は、日本人の心のなかの神様のあり方について、実証的にかなり調べてみたんです。その結果わかったことは、宗教生活におけるメーカーの論理とユーザーの論理の違いなんです。仏教・神道・道教・キリスト教等々というのは、要するにメーカーなんです。それはそれで完結した論理をもっている。

Der Soziologe KATŌ HIDETOSHI (加藤秀俊), der Kulturanthropologe YONEYAMA TOSHINAO (米山俊直); der Religionssoziologe ITŌ MIKIHARU (伊藤幹治); der Ethnologe UMESAO TADAO (梅棹忠夫); der Historiker KUBO NORITADA (窪徳忠); der Ethnologe TAKEDA CHŌSHŪ (武田聰洲); und der Historiker HAYASHIYA TATSUSABURŌ (林屋辰三郎) in:

UMESAO TADAO & TADA MICHITARŌ, *Nihon bunka to sekai: ronshū • nihon bunka 2, Kōdan-sha, Tōkyō* 1972

梅棹忠夫&多田道太郎 著 「日本文化と世界——論集・日本文化2」講談社, S. 60 ff

128

(...) 日本人には恐れられる神、誓いの対象となる神は存在しない。

TSUKISHIMA, aaO., S. 38 / 39

129

(...) だから、日本人の神様は God のような超自然ではない。——『分類語彙表』では「神仏・精霊」が一括されていて、神・氏神・明神・福ノ神・山ノ神・餓鬼・般若・オ化ケ・一ツ目小僧・天狗 ………などが同居・雑居している。これらが類語となるところにも、これらすべてを同一平面に置いて擬人化した見方がうかがわれる。

HAGA YASUSHI 芳賀綏 *Nihonjin no hyōgen shinri*, aaO., S. 91

HAGA äußert sich hier zur Naturliebe und -verbundenheit der Japaner, Themen, die an dieser Stelle nicht untersucht werden. In seiner Beschreibung der Religionswirklichkeit ist das Zitat aber angemessen.

130

Hier das Zitat in etwas erweitertem Zusammenhang. Auf den Aspekt der Wehmut, den ARAI hier erwähnt, muß man an anderer Stelle noch weiter eingehen.

日本の子守歌には暗いイメージがつきまとっている気がしてなりません。「子守り」というと、幼い子が赤ん坊を背負っている様子をすぐに想像するからでしょうか。貧しさと背中あわせの歌というイメージがどうしても先立ちます。山田耕筰が編曲した”中国地方の子守歌”では、あわれっぽい言葉はひとつも出てこないのですが、でもあのメロディはやっぱり暗い感じです。ドイツの子守歌には暗さがまったくありません。(…)子守歌には、ちょうどゆりかごが揺れているようなムードを持った、スローテンポの曲が多いということに気づかれるでしょう。(…)

Ich habe immer das Gefühl, daß japanische Wiegenlieder von dem Gefühl einer schwermütigen Szene begleitet sind. Das kommt wohl daher, daß man, wenn man "wiegen" [wörtl. hier: ein Kind schützen] sagt, man unwillkürlich das Bild eines jungen Kindes vor Augen hat, das ein kleines Baby auf dem Rücken trägt. Der Eindruck der Assoziation des Liedes mit Armut drängt sich einfach in den Vordergrund. In dem von YAMADA KŌSAKU transkribierten "Wiegenlied aus *Chūgoku* [Gegend in West-Honshū]" kommt kein einziges sentimentales Wort vor, aber die Melodie ist doch schwermütig. In deutschen Wiegenliedern gibt es überhaupt keine Schwermut. (...) Unter den Wiegenliedern, so bemerkt man, gibt es viele in langsamem Tempo, in einer Stimmung, genau wie das Schaukeln einer Wiege. (...)

ARAI, aaO., S. 205

131

Indeed, Japanese religion is less a matter of belief than it is of activity, ritual, and custom..

READER / TANABE, aaO., S. 7

132

(...) endlich das schmerzliche Rätsel des Todes, gegen den bisher kein Kräutlein gefunden wurde und wahrscheinlich keins gefunden werden wird.

FREUD, SIGMUND, Massenpsychologie und Ich-Analyse • Die Zukunft einer Illusion Fischer Taschenbuch Verlag, Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1978, S.95 / 96

(...) Vor allem müßte das Todesproblem der Ausgangspunkt der Theoriebildung geworden sein. Für den Primitiven wäre die Fortdauer des Lebens - die Unsterblichkeit - das Selbstverständliche. Die Vorstellung des Todes ist etwas spät und nur zögernd Rezipiertes, sie ist ja auch für uns noch inhaltsleer und unvollziehbar.

FREUD, SIGMUND, *Totem und Tabu*, Fischer Taschenbuch Verlag, Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1977, S.82

133

<死>も言葉である  
バタイユ [BATAILLE] の言は、はからずも生（エロス）と切り離せない死（タナトス）の問題を提起する。

Auch "Tod" ist ein Wort

Die Aussage von BATAILLE [GEORGES ALBERT MAURICE VICTOR (1897 - 1962)] wirft unerwartet das Problem des Todes (Thanatos), das nicht vom Leben (Eros) getrennt werden kann, auf. (S. 207)

中世ヨーロッパの賢人が、この世の生を意味あらしめるためには「死を忘れるな」と言ったにもかかわらず、現代人は死をタブー視して隠そうとする。

Obwohl die Weisen des Mittelalters, um dem diesseitigen Leben Bedeutung zu geben, "Bedenke, daß du sterben muß<sup>m o m e n t o m o r i</sup>t" sagten, ist für die Menschen von heute der Tod ein Tabu, und sie versuchen, ihn zu verstecken. (S. 208)

フランスの歴史家・フュステル・ド・クーランジュは次のように書いている。  
「(...) 死は最初の神秘であった。 (...) 死は人間の思考を可視より不可視へ (...) 向けさせた。」

Der französische Historiker FUSTEL DE COULANGES [NUMA DENIS, 1830 - 1889] schreibt folgendes:

"(...) Der Tod war das erste Mysterium. (...) Der Tod hat das Denken der Menschen vom Sichtbaren auf das Nicht-Sichtbare (...) gelenkt." (S. 210)

MARUYAMA, aaO., S. 207 ff

134

人間は二度<死>を体験する

深層心理学者のなかには、人間はすでに一度死を体験しているという人がある。それは赤子が母の胎内から出る時のことであり (...) もう一つの<生>なのかも知れない。

Menschen erleben den Tod zweimal

Unter den Tiefenpsychologen gibt es solche, die sagen, jeder Mensch habe bereits einmal den Tod erlebt. Damit ist der Moment gemeint, wenn das Neugeborene aus dem Leib der Mutter tritt ... (...) und damit, so könnte sein, in ein zweites "Leben". (S. 210 / 211)

MARUYAMA, aaO., S. 210 ff

135

霊威：すぐれている力

*Kōjien [Dai sanban] Iwanami shoten Tōkyō 1983*

「広辞苑 第三版」岩波書店

136

*Kōjien*, aaO.

137

Der folgende Artikel trägt die Kapitelüberschrift 「日本人の死生観」 [*Der Japaner Vorstellung von*



*Leben und Tod*] Nicht nur durch die enthaltenen Zitate, sondern auch indirekt durch die Darstellung wird ersichtlich, wie wenig der Tod als sprachlicher Ausdruck tabuisiert gewesen sein muß. Gleichzeitig fällt auf, wie sehr der Autor die Unabhängigkeit der Darstellungen des Todes von der Religion betont:

死それ自体が生の総勘定の決算である、死後の存在は生前のそれよりも自由で、美しく、条理に適っている —— こうした哲学の上に、例えば近松の世話物の構造は成立っている。鎌倉期の東国武士は死について必ずしも物語の中の武将のような美的な幻想を抱かなかったであろう。冑に辞世の歌を結びつけて死んだ薩摩守忠度のようなポーズは実行しなかったろうし、「願はくは花の下にて春死なむそのきさらぎの望月のころ」と歌った西行の唯美的な態度とも縁遠かったであろう。だがいづれせよ死とは極楽浄土への「往性」であると心得ることによって彼らにとって死は軽くなった、そして死を恐れぬことを誇りとするその心意気も虚勢ではなかったろう。 (...)

死後の存在について謡曲の示す暗く厳しい表象は日本人の死生観に深く陰影を刻んでいる。死が散る花の幻に重ね合わされ、穢土を出離すると共に一切の罪障は消滅する、となす美的楽天主義はどうしても死生観を平板にしてしまうであろう。能が表現している永劫の呵責の幻像はいうまでもなく宗教の教理ではなく、芸術的形象として提示されたものである。だが宗教書としてではなく、文学として作られた『平家物語』の死の表象が、広く深く民衆の心を支配したように、能の修羅場や妄執物が示す応報の摂理の厳しさも、芸術の美の形象である故にこそ、観る者の心底に、ただならぬ戦慄を喚び起こすことができるのであろう。

Der Tod als solcher sei die Bilanz der Gesamtrechnungen des Lebens, die Existenz nach dem Tod sei freier als die im Leben, schöner, berechtigter..... Auf dieser Philosophie basiert zum Beispiel die Struktur von CHIKAMATSU *Sewamono*. [CHIKAMATSU MONZAEMON (近松門左衛門, 1653 - 1725), Dramatiker] Die Krieger der östlichen Provinzen zur *Kamakura*-Zeit machten sich bezüglich des Todes nicht unbedingt die ästhetischen Phantasien der Generäle in den Sagen zu eigen. Sie nahmen keine solche Pose an wie SATSUMA NO KAMI TADANORI [Figur aus dem *Heike monogatari*], der sein Abschieds-*waka* an seinen Rüstungshelm gebunden starb, und von der ästhetischen Haltung des SAIGYO, der sang: "Ich bitte darum, unter den Blumen des Frühlings, in einer Vollmondnacht im Februar zu sterben", waren sie auch weit entfernt. Jedenfalls schien der Tod für sie dadurch leichter, daß sie ihn als 'Wiedergeburt' in einem Paradies verstanden, und ihre stolze Haltung, ihn nicht zu fürchten, war nicht aufgesetzt. (S. 35-36) (...)

Der dunkle, strenge Ausdruck in den *nō*-Liedern zum Leben nach dem Tod hat das Schattenbild von Leben und Tod tief in die Vorstellung der Japaner eingraviert. Den Tod mit der Vision fallender Blüten zu verbinden, mit dem Verlassen der schmutzigen Welt würden sämtliche Sünden gelöscht - solch ästhetischer Optimismus macht die Vorstellung von Leben und Tod einfach flach. Die im *nō* zum Ausdruck kommenden Phantasien von ewiger Reue sind fraglos keine religiösen Dogmen, sondern werden als Erscheinungen der Kunst vorgetragen. So, wie die Repräsentation des Todes im *Heike Monogatari*, das nicht als religiöse Schrift, sondern als Literatur entstand, das Herz des Volkes tief und weit fesselt, so ist auch die Strenge der vorbestimmten Vergeltung, die die Kampf- und Rache-szenen des *nō* zeigen, eben aufgrund der Tatsache, daß sie eine Repräsentation der Schönheit der Kunst ist, etwas, was in einem Zuschauer wohl eine außergewöhnliche, tiefe Betroffenheit hervorrufen kann. (S. 39-40)

KOBORI KEIICHIRO 小堀 桂一郎 in:

ITÔ SHUNTARÔ, Hrsg., *Kôza • Hikaku bunka 7, Kenkyû-sha shuppan, Tôkyô* 1976

伊東俊太郎 編 「講座・比較文化. 第7巻」研究社出版, S. 35 - 36 / 39 - 40

Vgl. auch die rein quantitativ angelegte linguistische Betrachtung von SHIMIZU NORIKO (清水教子 著) . In Kapitel 6 ihrer umfangreichen Analyse weist sie am Beispiel der Tagebuchsammlung des FUJIWRA NO SANESUKE (藤原実資, 957-1046) die Häufigkeit der Verwendung von Ausdrücken, die für den Tod stehen, nach.

SHIMIZU NORIKO, *Heian kōki kugyō nikki no nihongo gakuteki kenkyū*, Kanrin shobō, Tōkyō 2005  
清水教子 著 「平安後期公卿日記の日本語学的研究」 翰林書房

## 138

Eine ausführliche Darstellung der Sterbelieder findet sich u. a. in den Kapiteln *Jisei no kotoba* 「辞世のことば」:

NAKANISHI SUSUMU, *Nakanishi Susumu cho zenshū. 12: Nihon bungaku to shi, Shiki-sha, Tōkyō* 2009  
中西進 著 「中西進著全集. 12, 日本文学と死」 四季社

## 139

BASHŌs Gedichte enthalten offenbar keine direkt den Tod betreffenden Wendungen (MATSUO BASHŌ 松尾芭蕉 1644 -1694). SATŌ KAZUO in einer umfangreichen Studie:

蟬の声に人生のはかなさを思った古歌はあるとしても、直接「死」と結びつけた例はないのではあるまいか。

Auch wenn in alten Liedern das Singen der Zikade an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert, direkt mit dem "Tod" in Verbindung stehende Beispiele gibt es wohl nicht.

SATŌ KAZUO, *Satō Kazuo Haironshū, Kadokawa shoten, Tōkyō* 2006  
佐藤和夫 著 「佐藤和夫俳論集」 角川書店, S. 184

## 140

「死ぬ」と「生きる」

(...) 日本人の死に対する考え、これがあります。これをほかの国の人よりも軽くかんがえている。いまの人はそうでもなくなりましたけれども、死ぬということ、それほど強く意識していないことがあるように思います。このことが、やっぱり日本語という言葉の上にあられております。従って、「死ぬ」という言葉を何でもないときに使います。例えば、野球の記事を見ておりましたも、「一死満塁」というように「死ぬ」がすぐ出てきます。「本塁に憤死」なんていうのがありますね。「二塁に挟殺」という、何か首でも締めるようなものがありますけれども、英語でワン・ダウンのダウンというのは、死ぬという意味ではないと思います。アウトでも「死ぬ」という意味はないと思います。日本人は「死ぬ」という言葉を何気なく使う。それは恐らく日本人のほうが「死ぬ」ということを、何でもないことのように考えてるせいではないでしょうか。

"Sterben" und "leben"

(...) gibt es einen Gedanken der Japaner zum Tod. Den nehmen sie im Vergleich zu den Menschen anderer Länder leicht. Obwohl es für die Menschen von heute weniger gilt, glaube ich, daß sie das Sterben nicht so stark wahrnehmen. Das reflektiert sich auch in der Sprache Japanisch. Darum verwenden sie das Wort "sterben" in jeder beliebigen Situation. Auch in einem Artikel über Baseball zum Beispiel fand ich sofort "einer tot, alle Male voll besetzt" in dem auf diese Weise von "sterben" die Rede ist. So was wie "ärgerlicher Tod am Mal" gibt es ja auch. "Zwischen zwei Malen ermordet" klingt, wie

---

wenn einem die Gurgel oder so zugedrückt würde. Ich glaube aber nicht, daß das *down* im Englischen *one down* etwas mit "sterben" zu tun hat. Ich glaube auch nicht, daß *out* "sterben" bedeutet. Japaner verwenden das Wort "sterben", ohne groß nachzudenken. Das scheint darauf zu beruhen, daß Japaner das "Sterben" als nichts Besonderes betrachten.

Erläuterung:

"Einer tot, Feld voll": Auf jedem Mal des Baseballfeldes steht ein Spieler. Einer der Schläger ist bereits ausgeschieden.

"Alle Male besetzt, ärgerlicher Tod": Auf jedem Mal des Baseballfeldes steht ein Spieler. Der letzte der Schläger scheidet aus und damit alle Spieler auf den Malen.

"Zwischen zwei Malen ermordet": Während der Ball in der Luft ist, läuft ein Spieler von einem Mal zum nächsten. Wenn er das nächste nicht erreicht, bevor der Ball bei dem dort stehenden Spieler der Gegenmannschaft landet, scheidet er aus. Die Beispiele zeigen auch, daß kultureigene Phänomene nicht übersetzbar sind, wenn es in der Zielsprache keinen vergleichbaren Hintergrund gibt. Einem Amerikaner müßte man diese Beispiele nicht erklären, man brauchte sie nur zu übersetzen. Für einen Deutschen, der mit den Regeln des Spiels nicht vertraut ist, bleibt der Inhalt jedoch unverständlich, er braucht zusätzlich zur Übersetzung noch eine Beschreibung und Erklärung des Hintergrundes.

KINDAICHI HARUHIKO 金田一春彦 (u.a.), in:  
*Nihongo to nihon bunka*, aaO., S.191

141

Wörter werden nicht nur sachlich verwendet (eigentlicher Gebrauch) sondern auch metaphorisch, dichterisch, ironisch, humoristisch (uneigentlicher Gebrauch).

LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt* 1971, aaO., S. 120

142

Quelle: HATANAKA, aaO., S.113

143

In *Nihon meikakyoku hyakusen: Shi no bunseki to kaishaku* ist der Text dieses Liedes ausführlich analysiert und erklärt. Nur wenn man ganz genau liest, erkennt man in der Textinterpretation (nicht aber im Text selbst) Spuren vom *Tod*!

「千代の松が枝」という表現は、松が、古代から今にいたるまで、「長寿・永遠の繁栄」の象徴とされていることが背景になっています（お正月の門松や、千歳飴の袋の絵を思い出して下さい）。この城が永遠にこの繁栄を謳歌すると思われていたころの情背なのです。それに対して第二連は、戦闘の拠点としての城を描かれます。生と死、繁栄と滅亡とを分ける戦の厳しさを「秋、陣営の霜の色」と表現して（...）

Ebd, S. 10

144

Vgl. MITA, aaO., S. 222 - 226

145

OKUYAMA, aaO.

146

Vgl. Kapitel 1 und die dort begonnene *Forellen*-Diskussion.

147

**Linguistik:**

Wissenschaft und Lehre von der Sprache, allgemeine Sprachwissenschaft

**Soziolinguistik:**

Linguistische Teildisziplin (Verbindung mit Soziologie) z.T. in enger Berührung / Überschneidung mit linguistischer Pragmatik

**Psycholinguistik:**

Lehre von den seelischen Faktoren bei der Spracherlernung und dem Sprachgebrauch (...)

ULRICH, WINFRIED, *Wörterbuch: Linguistische Grundbegriffe*, Verlag Ferdinand Hirt, 3. Aufl., Kiel 1981

148

So kommt auch in *Practically Religious*, einem Werk nicht über ihre Religion, sondern über das Religionsbewußtsein der Japaner, in welchem die Autoren eine Einstellung, die auf "worldly benefits" [weltliche Vorteile] ausgerichtet ist, zeigen, auf über 300 Seiten *Vater* nur als 'normale' Verwandtschaftsbezeichnung Sterblicher (z.B. S. 129 /130), und im (westlich) religiösen Sinn gar nicht vor.

READER, IAN / TANABE GEORGE J, aaO.

149

FREUD, SIGMUND, Massenpsychologie und Ich-Analyse • Die Zukunft einer Illusion, aaO., S.97 / 98

150

In seinen Ausführungen zur Entstehung der japanischen Sprache kommt ŌNO SUSUMU zu einem ähnlichen Schluß:

文化は文化、言語は言語、別々のもので、それを直ちにひきつけて考えてはならないという言語学者の信条を、そのままここに適用することもできるが、文化と言語とが、しばしば相重なり、複合しているという事実もまた見逃がしてはならないと思う。

Man kann zwar auch die Ansicht derjenigen Linguisten, die glauben, Kultur sei Kultur, Sprache sei Sprache, und beides seien unterschiedliche Dinge, die man sich nicht als direkt aufeinander bezogen vorstellen dürfe, auf den Fall hier anwenden, aber man darf eben auch die Tatsache nicht übersehen, daß Kultur und Sprache sich gegenseitig überlappen oder Komplexe bilden.

ŌNO SUSUMU, *Nihongo no nenrin, Shinchō Bunko, Tōkyō* 1966

大野晋 著 「日本語の年輪」 新潮文庫, S.193.

151

SEILER, HANSJAKOB in:

---

*Language, poetry and poetics: the generation of the 1890s: JAKOBSON, TRUBETZKOY, MAJAKOVSKIJ; Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology October 5-6, 1984, KRYSZYNA POMORSKA u.a., Hrsg., Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam 1987, S. 120*

152

Titel eines Lehrwerkes zur japanischen Grammatik:

MIKAMI AKIRA, *Zō wa hana ga nagai, Kuroshio shuppan, Tōkyō 1976*  
 三上 章 著「象は鼻が長い」くろしお出版

153

(...) だから日本の文法を覚えても、西洋人は絶対に一行も正しい文章を書けるようにならない。(…)

Deshalb kommen die Leute aus dem Westen, auch wenn sie die Grammatik beherrschen, niemals so weit, daß sie Texte schreiben können, in denen auch nur eine einzige Zeile richtig ist.

MORI ARIMASA, *Mori Arimasa taiwashū: kotoba, jibutsu, keiken, Shōbun-sha, Tōkyō 1968*  
 森有正 著「森有正対話集：言葉 事物 経験」晶文社 S. 124 - 125

154

Anfang des *Shiki no uta* (四季の歌) [*Lied von den vier Jahreszeiten*] (Siehe das Untersuchungsmaterial)

155

**Allgemeinen** linguistischen Erläuterungen, die an der japanischen Sprache grundlegende Unterschiede zu der indo-europäischen Sprachfamilie aufzeigen oder auch nur ihre Fremdartigkeit belegen wollen, sollte man mit einem gewissen Maß an Mißtrauen begegnen. BENJAMIN LEE WHORFS 'Erläuterungen' zum *wa-ga*-Problem sind das wohl auffälligste Beispiel. Zweifel sind aber auch bei weniger gravierenden Fällen angebracht:

In seiner Habilitationsschrift vergleicht HELMUT GIPPER in einer Untersuchung die "Kopula" *ist* und ihre Erscheinung in verschiedenen Sprachen, darunter Japanisch. Unter seinen acht Beispielsätzen findet sich auch "Das ist rot", dessen Übertragung mit "これは赤い。Kore wa akai." angegeben ist. (Das ist nicht falsch, aber das *kore* (これ) hat hier den Charakter eines Demonstrativpronomens, eine Rückübersetzung würde wohl eher *dies ist rot* ergeben.) Der Unterschied zu den indo-europäischen Sprachen besteht aber gerade darin, daß das Japanische **ohne** eine Kopula *ist* auskommt - und darauf weist der Autor nicht hin. Daß *rot* [*akai*] **in sich** den grammatischen Bestandteil *Prädikat* enthält, es also *es ist rot* bedeuten kann, das ist das Bemerkenswerte! Im übrigen dürfte damit auch deutlich geworden sein, daß es sich nicht um 'syntaktische' Unterschiede im eigentlichen Sinn des Wortes handelt (Wortstellung), denn **diese** Kopula (*ist*) existiert **so** nicht im Japanischen.

Vgl.:

GIPPER, HELMUT, *Bausteine zur Sprachinhaltsforschung: Neue Sprachbetrachtung im Austausch mit Geistes- und Naturwissenschaft*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1963, S. 186

156

Z.B. in:

LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO., S. 446

157

Note: Although English grammatical terms are used for convenience in this book, it must be understood that English and Japanese grammatical categories do not exactly correspond with each other.

IKEDA TADASHI, *Classical Japanese Grammar Illustrated With Texts*, The *Tōhō Gakkai* (The Institute of Eastern Culture), *Tōkyō* 1975, S. 27

158

ERLINGHAGEN, HELMUT, *Japan: Ein deutscher Japaner über die Japaner*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1974, S. 22

159

Schon HERDER (Quelle: HERRMANN PAUL) wies deutlich genug darauf hin, aber auch er sicherte sich mit einem "fast" gegen ein eventuell irgendwo doch existierendes Synonym ab:

**Synonym** N. 'bedeutungsgleiches, bedeutungsähnliches Wort', Ende 18. Jh. aus griech.- lat. *synonymum*; vgl. *daß es fast keine reine ~e gibt* Herder 1801 (23,63).

PAUL, HERRMANN, *Deutsches Wörterbuch*, 6. Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968

160

Nun verhält es sich aber so, daß jede Sprache im Vergleich mit einer anderen ebenso ihren besonderen sprachlichen Stil besitzt, das, was Humboldt ihre "innere Form" nannte. Aus diesem Grunde ist es utopisch, zu glauben, daß zwei Wörter, die verschiedenen Sprachen angehören, und die uns das Wörterbuch als ihre wechselseitige Übersetzung darbietet, genau die gleichen Dinge bedeuten.

ORTEGA Y GASSET, aaO., S. 21

161

Das Zitat im vollständigen Wortlaut berührt Kernpunkte der MORischen Gedanken:

日本語の複雑性には言語外の要素が多く働いているが、フランス語の複雑性は言語そのものの構成が極度に複合的なところから来ている。日本語における言語外的複雑さは、フランス語の文章構成上の複雑さの中に包摂解消出来るが、自国語における複雑さをすら言語化しえない日本語は、フランス語の言語的複雑さをどうすることも出来ないのである。私の用語を使えば、日本語は体験的性格の濃厚な言語であるが、フランス語は経験的言語である。

MORI ARIMASA, *Kigi wa hikari wo abite*, aaO., S. 236 / 237

---

[体験は] ...ある本質的なものが欠けている経験である。換言すれば、自己の中に批判の原理を包含していない経験であって、私はそれを体験と呼んで本当の人間経験から区別するのである。

[*taiken* ist]... eine *Erfahrung*, der eine gewisse Essenz fehlt. Mit andern Worten, es ist eine *Erfahrung*, die das Prinzip der Kritik in einem selbst nicht mit einschließt; ich nenne sie *Erlebnis* und unterscheide sie von der eigentlichen menschlichen *Erfahrung*.

Ebd., S. 26

162

*Kōkōsei no ongaku* 2, aaO., S. 19

163

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Gedichte*, Verlag Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1980

164

*Kōkōsei no ongaku*, *Mousa* 1, aaO., S. 42

165

Angemerkt sei an der Stelle, daß sich das hier berührte Phänomen von der Situation im Englischen unterscheidet, wo aus der Tatsache, daß es nur eingeschlechtliche Artikel gibt (*the, a, an*), oft der irrige Schluß gezogen wird, es gebe kein grammatisches Geschlecht. Das gibt es ab und zu sehr wohl, hat oft lateinische Wurzeln (*lūna, f.*, *sōl, m.*), kommt durch die Hintertür der Pronomen in die Sätze und ist, wie ersichtlich, aus anderem Grund problematisch:

The moon, look how *she* shines.  
Something is wrong with my car, *she* won't start.

166

*Kōkōsei no ongaku* 1, aaO., S. 11

167

ebd., S. 11

168

Bei *kimi* (君) handelt es sich außerdem um einen extremen Fall von Sprachwandel, weshalb das Wort kaum aus grammatischen Regeln abgeleitet, und auch nicht aus Wörterbüchern gelernt, sondern nur am konkreten Sprachgebrauch erklärt werden kann: In *Handbook of Modern Japanese Grammar* stellt MATSUOKA MCCLAIN unter dem Lemma *Pronouns* kurz und bündig fest: *kimi* (used by men).

Wikipedia, <http://ja.wiktionary.org/wiki/君>, gibt seine Bedeutung auf ähnliche Weise an:

1. (きみ) 同輩又は目下の者に対する二人称。主に男性が会話において用いる。「あなた」よりぞんざいだが、「おまえ」より丁寧。 (...)

Es ist also ein Pronomen (du), das [heute] von einem Mann einem Gleichaltrigen oder Jüngeren

(einem 'unter einem Stehenden') gegenüber und vorwiegend im Gespräch verwendet wird. Es ist 'einfacher' als *anata*, aber 'feiner' als *omae*. Im archaischen Japanisch, etwa im *Heike monogatari* (um 1200), war die Verwendung und Bedeutung aber genau umgekehrt, es wurde allgemein für Monarchen verwendet, oder auch von Frauen als Anrede gegenüber ihren Ehemännern. Diese letzteren Bedeutungen findet man, wenn man z. B. im *Kōjien dai sanban* 「広辞苑第三版」 nachschlägt. Zu selbstverständlich scheint der heutige Gebrauch des Wortes den Einheimischen zu sein, als daß man diesen im wohl wichtigsten Wörterbuch des Landes vermerken müßte. In den diversen Lehrbüchern für Ausländer wird jedoch der gegenwärtige Gebrauch betont:

1. 君は江戸っ子だったね。

The word 君 is used mainly by men in speaking to men of the same age or younger.

Women teachers sometimes use it, too, in speaking to boys.

*Intensive Course in Japanese: Intermediate. Notes*, Japanese Language Promotion Center, Hrsg. Language Services Co., Ltd., Tōkyō 1981, S. 78

Oder:

"kimi" you" (used by boys)

*Modern Japanese for University Students, Part 1*, Japanese Dept., International Christian University, Tōkyō 1977

#### 169

Zunächst muß man im Auge behalten, daß die Regeln für *あなた* genau wie die für 君 längst ihre einstige Strenge verloren haben. Junge Leute durchbrechen sie (und andere, ähnlicher Qualität) absichtlich und oft. Wie in den einleitenden Bemerkungen zu dieser Arbeit jedoch ausgeführt wurde, zielt sie auf allgemeine Tendenzen, nicht auf Ausnahmen.

The word *あなた* is used far less often than *you*, and in talking to certain people it cannot be used at all. In public papers or exchanges at the city office, officials may refer to everyone as *あなた*, because relations between the people involved are impersonal; but when a personal relation exists, *あなた* may not be used to elders or superiors. And although a person may use it to his peers or to younger people, women use it more often than men.

*Intensive Course in Japanese: Intermediate. Notes*, aaO., S. 98

Der Gebrauch unter Eheleuten indes folgt eigenen Regeln:

代名詞の用法について言えば、夫も妻も、それぞれ相手を「あなた」で呼ぶことはあり得るが、妻が夫を、「おまえ」「きみ」ということはない。

Aus Sicht der Gebrauchsregeln für Pronomen können sowohl Ehemänner als auch Ehefrauen sich gegenseitig mit "*anata*" anreden, daß aber die Frau den Mann mit "*omae*" oder "*kimi*" anspricht, gibt es nicht.

SUZUKI TAKAO, *Kotoba to shakai, Chūō kōron-sha, Tōkyō* 1975  
鈴木孝夫 著 「ことばと社会」 中央公論社, S. 33

#### 170

Von altertümlichen Ausdrucksweisen (der Herr Vater usw.), auch wenn sie regional noch nicht ganz ausgestorben sein mögen, darf man wohl absehen.



171

Wie mehrfach betont: das Problem der Personenbenennung im Japanischen ist komplex. Mit am meisten haben wohl die Arbeiten SUZUKI TAKAOs Licht auf die Problematik geworfen; auch das Begriffspaar *symmetrisch* und *asymmetrisch* in diesem Zusammenhang stammt von ihm:

印欧語の人称代名詞と、日本語のいわゆる人称代名詞とを比較すべき第二の点は、前者によって形成される話者と相手の間の言語的な関係が交換的で相称的であるのに、後者によって造り出される言語的な関係は非交換的で非相称的であるという事実である。

Der zweite Punkt, den man zwischen den Personalpronomen der indo-europäischen Sprachen und den sogenannten Personalpronomen des Japanischen vergleichen muß, ist die Tatsache, daß die durch erstere entstehende sprachliche Beziehung zwischen Sprecher und Hörer gegenseitig (reciprocal) und symmetrisch (symmetrical) ist, während die durch letztere hervorgebrachte sprachliche Beziehung nicht-gegenseitig (non-reciprocal) und nicht-symmetrisch (non-symmetrical) ist.

SUZUKI TAKAO, *Kotoba to shakai*, aaO., S. 24

172

Noch einmal, um ein mehrfach angesprochenen Mißverständnis zu vermeiden: Selbstverständlich könnte man im Deutschen diese Fälle umschreiben oder erklären (das wurde im Haupttext ja versucht) Das Umschreiben ist aber gerade nicht gemeint und etwas anderes als *sich so ausdrücken*.

173

Was in den indo-germanischen Sprachen bisweilen als Partikeln bezeichnet wird, meint nicht-flektierbare Wörter, eine Kategorie, die sich zwar auch auf sie anwenden ließe, die aber das Wesen der japanischen Partikeln nicht beschreibt.

Nicht nur, weil es sie als Klasse nicht gibt, auch hinsichtlich ihrer Bedeutung sind die japanischen Partikeln, besonders *wa* und *ga*, nicht ins Deutsche übersetzbar. Das *wa* und *ga* Problem hat die Aufmerksamkeit der Linguisten der Welt auf sich gezogen. Seine Essenz ist westlichen Forschern nicht immer sofort klar, wie die abwegige 'Erklärung' in BENJAMIN LEE WHORFs nichtsdestotrotz berühmtem *Sprache, Denken, Wirklichkeit* zeigt: *Wa* oder *ga* unterteilten z. B. das Wort *bergig* in ein *bergig* mit wenigen hohen und ein anderes *bergig* mit vielen niedrigen Bergen usw. (WHORF, BENJAMIN LEE, *Sprache, Denken, Wirklichkeit: Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Rowohlt, Hamburg 1978, S. 67) WHORF irrte hier fundamental (und er hat mit der Erklärung indirekt auch die Glaubwürdigkeit seiner Erläuterungen zu den Indianersprachen beträchtlichem Zweifel ausgesetzt). Was er ihnen zuschreibt, können die japanischen Partikeln (助詞) nicht. Sie haben mit der Beziehung zwischen den sie begleitenden Wörtern, nicht aber mit deren Inhalten zu tun. Darin ähneln sie den bestimmten und den unbestimmten Artikeln im Deutschen, die ebenfalls keine Unterscheidung von "wenigen hohen und vielen niedrigen Bergen" zu treffen imstande wären.

Grundsätzliches zu *wa* und *ga* findet sich u.a. bei ŌNO SUSUMU (siehe unten) und in MIKAMI, aaO.

174

Diesen Aspekt hebt MORI ARIMASA in einem Gespräch mit KINOSHITA JUNJI hervor:

森

(...) たとえばね、文法を学ぶことによって書くことができない例として、「行く」という言葉があるでしょう。「私は行く」ということを、いったい言う？

木下

それはどういう意味で？

森

実際の会話で、「私は行く」という表現があるかどうか。実際に使うことは絶対にはないと思う。「僕が行く」とか、「僕は行くよ」とか、なんか必ずくつついている。フランス語では「私は行く」というのは実際に成立つし、会話のなかに使ってもちっともおかしくない。「私は行く」なんてのは、天皇の勅語以外にはないでしょう。

木下

非人格的な言葉にしかないわけだ。

森

非常に非人格的な、非具体的なことでね。だから文法の規則によって文章を書いてみると、絶対に使えない言葉ばかりになる。使うためには、われわれが実際の生活のうえで、感情をまじえて、「まあ、君行くさ」「おまえ行くがいいさ」とか言えば、ピッタリわかるけれども、この「さ」というやつは、日本の文法にも出てこない。だから非常に困るんだね。助詞とか助動詞とか、具体的な使用法となるとみんなそうでしょう。だから、日本語というのは実生活に密着している助詞とか助動詞を無数に出して、文法的に作った言葉にちりばめないと、使い道がない。

MORI:

(...) als Beispiel, nicht wahr, als Beispiel dafür, daß man durch das Studium der Grammatik immer noch nicht schreiben kann, kann man etwa das Wort 'iku' [gehen] nehmen.

'*Watashi wa iku*' (ich [eher formell] gehe [weniger formell]), sagt man etwa so was?

KINOSHITA:

Was meinst du damit?

MORI:

Na ja, ob im tatsächlichen Gespräch so was wie '*Watashi wa iku*' vorkommt. Ich glaube, daß es im wirklichen Gebrauch absolut unmöglich ist. '*Boku ga iku*' oder so, '*Boku wa iku yo*' oder so, da ist immer irgend was drangehängt. Im Französischen, da existiert '*Watashi wa iku*' wirklich; man gebraucht es im Gespräch und es wirkt nicht im geringsten seltsam. '*Watashi wa iku*', so was gibt es doch außerhalb der kaiserlichen Verlautbarungen nicht.

KINOSHITA:

Das heißt, es ist nur ein unpersönlicher Ausdruck.

MORI:

Eine äußerst unpersönliche, nicht-konkrete Sache ist das. Deshalb werden Sätze, die man versucht, auf Grundlage der Grammatik zu schreiben, zu Sprache, mit der man absolut nichts anfangen kann. Um etwas mit ihr anfangen zu können: wenn wir, indem wir auf der Basis des tatsächlichen täglichen Gebrauchs, gemischt mit Gefühl, *maa, kimi iku sa, omae iku ga ii sa* sagen, dann versteht man das perfekt, aber diesen Wicht namens *sa*, den findet man ja nicht einmal in der japanischen Grammatik. Darum die Schwierigkeiten. Das gilt auch für alle *joshi* [jap. Partikeln] und *jodōshi* [jap. Hilfsverben], sobald es um ihre konkrete Anwendung geht. Deshalb kann man das Japanisch nicht gebrauchen, in dem die mit dem tatsächlichen Leben aufs engste verbundenen *joshi* und *jodōshi* nicht in großer Zahl verwendet in die auf grammatischer Basis gemachte Sprache eingestreut sind.

175

そういう点から、僕は日本語という言葉は日本の実生活の感覚のなかに非常に埋没していて、言葉の理性というものが、まだ十分に分離していないと思う。たとえば助詞は絶対に訳せないでしょう。外国語にないんだから。西洋人に理解させるには、どうすればいいか。アグノエルって人は助詞を三十歳ぐらいからやって、四十年研究して、もう精魂尽きちゃったけれども、まだわからないところが多いという。「は」と「が」について四百ページ書いたけれども、まだ解決に至らない。ますます判らない例がたくさん出てくるよ。ということは、あれは文法的に解釈できない表現で、実生活のように無限のヴァリエーションが可能な一つの動作のようなものです。それに一定の規則をはめることはできないですよ。

Aus dieser Sicht erscheint mir die Japanisch genannte Sprache, für im Gefühl des tatsächlich stattfindenden japanischen Leben ganz tief eingebettet, und von der Logik\* der Sprache noch unzureichend unterschieden. So kann man beispielsweise die *joshi* überhaupt nicht übersetzen. Weil es sie in den Fremdsprachen nicht gibt. Wie kann man die einem Ausländer erklären? Ein Mann namens [CHARLES] HAGUENAUER hat im Alter von etwa dreißig mit den *joshi* angefangen, hat sie vierzig Jahre lang studiert, seine ganze Energie reingesteckt, und meint, es gebe immer noch Punkte, die er nicht verstehe. Über *wa* und *ga* hat er vierhundert Seiten geschrieben, aber die Lösung noch nicht erreicht. Unaufhörlich kämen neue Beispiele, die er nicht verstehe. Das bedeutet, daß es sich um Ausdrücke handelt, die man auf grammatische Weise nicht interpretieren kann, die wie im realen Leben einen Vorgang mit der Möglichkeit unendlicher Funktionsvariationen darstellen. Denen eine festgesetzte Regel zuzuordnen geht einfach nicht.

\*[理性, gewöhnlich mit *Vernunft* übersetzt, kann hier nur *das Rationale* oder *die Logik* (der Sprache) bedeuten. Ich habe den Ausdruck auch an anderen Stellen in dieser Auslegung übersetzt. KHI]

MORI, *Taiwashū: Kotoba, Jibutsu, Keiken*, aaO., S. 125

Den letzten Satz in MORI's Zitat ignorieren vor allem die unzähligen Versuche, die dem Problem mittels mathematisch / logischer Formeln zu Leibe rücken wollen. Sprache, nicht nur die japanische, wehrt sich gegen derartige Reglementierung meist mit unzähligen Ausnahmen.

176

KITAHARA YASUO, *Nihongo no sekai 6: Nihongo no bunpō, Chūō kōron-sha, Tōkyō* 1981  
北原保雄 著 「日本語の世界：日本語の文法」中央公論社, S. 241 ff

ŌNO sagt prinzipiell das gleiche. Siehe u.a.:

ŌNO SUSUMU, *Nihongo no bunpō wo kangaeru, Iwanami Shinsho, Tōkyō* 1992  
大野晋 著 「日本語の文法を考える」岩波新書, S. 24

177

Im folgenden Zitat geht es MORI nicht vorrangig um den Unterschied zwischen *wa* und *ga*, sondern um den seiner Ansicht nach oft vergeblichen Versuch, die Eigenschaften des Japanischen in allgemeinen Regeln auszudeücken. Die *Wa*-und-*Ga*-Problematik hält, er wie oben bereits ausgeführt, ja ebenfalls für nicht durch Regeln erfaßbar.

ごく簡単な例をとってみると、"Le cheval court." という仏文を日本語にする場合、「馬は走る」という風に「馬」を主客にし、それに動詞「走る」を加えてみても、文法的には全く正しいけれども、日本語としてはどうしても変である。それが、「牛はゆっくり歩むが、馬は走る」と言えば少しもおかしくなくなる。殊に助詞の「は」

のニュアンスが非常に微妙であって、その微妙さに対応する何かを加えなければ、どうしてもそれだけでは安定しない。「馬は走るものである」、「馬が走ってくる」、「馬が走っていく」、「馬は走るさ」、「馬は走るよ」、「馬が走っている」、「この馬はよく走る」、その他無数のヴァリエーションがあるであろうが、それを規則化することは不可能ではないにしても、それはもう殆ど無意味にちかい。勿論「馬が走る」と言うことは出来る。しかしそれはもう明らかに "Le cheval court." の訳ではなく、"Un cheval court." の訳であり、現実との関連はずっと密接である。

Um ein ganz einfaches Beispiel zu nennen: Wenn man den französischen Satz "Le cheval court." mit *uma wa hashiru* [Das Pferd läuft] ins Japanische übersetzt, also *uma* als Subjekt nimmt und dem das Verb *hashiru* beifügt, so ist das grammatikalisch völlig korrekt, und doch ist es irgendwie seltsames Japanisch. Sagt man es aber so: *Ushi wa yukkuri ayumu ga, uma wa hashiru* [Die Kuh geht langsam, aber das Pferd läuft], dann ist es kein bißchen mehr seltsam. Vor allem die Nuancen der Partikel *wa* sind äußerst heikel, und wenn man ihnen nichts hinzufügt, um dem gerecht zu werden, dann geraten sie allein dadurch aus dem Gleichgewicht. *Uma wa hashiru mono de aru* [Das Pferd ist ein Wesen, das läuft], *uma ga hashitte kuru* [Ein Pferd kommt gerannt], *uma ga hashitte iku* [Ein Pferd läuft dahin], *uma wa hashiru sa* [Also das Pferd läuft], *uma wa hashiru yo* [Das Pferd läuft doch], *uma wa hashitte iru* [Da läuft das Pferd], *kono uma wa yoku hashiru* [Dieses Pferd läuft gut] und es gibt daneben unzählige weitere Variationen, die alle in einer Regel zusammenfassen zu wollen, ist, wenn nicht unmöglich, so doch nachgerade sinnlos. Natürlich, *uma ga hashiru* [Ein Pferd läuft], das kann man sagen. **Aber das ist offensichtlich keine Übersetzung von "Le cheval court." sondern von "Un cheval court."** mit einer viel engeren Beziehung zur Wirklichkeit. [Hervorhebung durch KHI]

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 79

178

Ein Gedanke, der im Japanischen bereits durch das Wort *warabe* 童 vermieden wird, das eben noch kein Knabe, sondern 'nur' ein Kind ist. Vgl.:

*Kōjien* aaO.

179

*Kōkōsei no ongaku*, *Mousa I*, aaO., S. 42

180

現在でも日本人のコミュニケーションに対する態度の根本は、「語らぬ」ことであり、自己の立場を「分からせ、通す」ことではない。

HAGA YASUSHI, *Nihonjin no hyōgen shinri*, aaO., S. 20

181

Nur die zweite Hälfte seiner Aussage stimmt, was bestätigen kann, wer sich längere Zeit in Japan aufgehalten hat, die erste hingegen nicht. Auch wenn es sich kaum wissenschaftlich erhärten läßt und nur ein subjektiver Eindruck bleiben muß: In vielen Lebensbereichen wird man in Japan mit einem nie versiegenden Wortschwall überflutet, der das Gegenteil von Nicht-Reden darstellt und der,

auch wenn er oft in der Tat nicht im Dienst des "Sich-verständlich-Machens" und "Durchkommens" steht, nicht wegdiskutiert werden kann. Siehe auch Kapitel 5.1.3 *Zum Stellenwert der Rede*.

182

## 二 日本人のコミュニケーション

さて、コミュニケーションは人間の行動の一種である。

人間の行動には、個人によってタイプの異なる場合もあるが、一方、集団ごとに特徴的な様式の備わっているものもある。後者は、集団の慣習であり、多くは世代から世代へと受け継がれていく伝統である。すなわち、個人の意思を超越して集団が保持する〈文化〉(culture)である。コミュニケーションという行動についても、個人的な癖も現れるが、一方、集団ごとの癖、すなわち〈文化〉も色濃く現れる。つまり、日本人にはいろいろな意味で "日本人らしさ" があるが、コミュニケーションについても例外ではない。コミュニケーションという側面に現れた日本人の文化を認識することが可能である。そして、日本人らしさを認識しながら、併せて他民族・他国民の特徴を知る比較文化論的考察も可能である。

### a "消極民族" のコミュニケーション

そのような視点から見た場合、第一に、日本人はおしなべてコミュニケーションに対して消極的な民族であることを特色とする。

ある有名な文化心理学者によると、日本から西へ向かってヨーロッパまで旅してみると、シンガポール、タイ、ビルマと進んで、インドの文化園に入るや、突如として、賑やかな世界、おしゃべりの社会が眼前に展開した、と印象づけられるという。それに似た差異は、日本国内にもあることはあって、東京から西へ向かう列車が大阪に着いて、そこから乗り込んでくる新たな客を迎えると社内がとたんに騒然となる、といった経験は珍しくない。ちょうど同じことで、日本からヨーロッパにまたがる範囲で見れば、相対的に日本をふくむ東南アジアはおとなしい社会、インドやアラブからヨーロッパにかけてはおしゃべりな社会、と対比できるのであろう。

(...)

このことは、かつて文学人類学者石田英一郎氏が、日本民族は、弥生式農耕文化の時代にすでにそのコア・パーソナリティを形成した、心やさしい、おだやかな民族であるのに対して、愛憎の感情が激しく、その表現もまた強烈にならずにはいないヨーロッパ人の特性を強調したことと対応する事実と思われる。(...)

もともと農耕社会の人間には、ひとり黙々として作業にいそしむことがもとめられた。主要な相手は作物であって、人間ではなかった。その点、ギリシャの都市国家やその後の商人社会を形成し、発達させてきたヨーロッパ人の世界とは質が異なっている。後者は、意思を表現し自己の立場を説明し主張しなければいけない社会であった。欧米の文化、少なくともその言語文化の大きな柱をなすロジック(論理)とレトリック(修辞・弁論)は、日本人社会にとって決して不可欠のものではなかった。

## 2. Kommunikationsformen der Japaner

Zunächst: Kommunikation ist eine Art menschlichen Verhaltens.

Im menschlichen Verhalten gibt es einerseits Fälle von unterschiedlichen Typen, je nach Einzelperson, andererseits aber auch solche von besonderem Stil, unterschieden nach Gruppen. Letztere stellen einen Brauch dar, eine Tradition, die oft von Generation zu Generation weitergereicht wird. D. h., es ist eine <Kultur> (culture), die über dem Willen

des Individuums stehend von der Gruppe getragen wird. In der Kommunikation erscheinen zwar auch individuelle Eigenarten, aber der jeweilige Gruppencharakter, eben die <Kultur>, scheint kräftig durch. Das heißt, Japaner selbst haben in verschiedener Hinsicht etwas "Japanermäßiges" an sich, und das gilt auch hinsichtlich ihrer Kommunikation. Die in dem Aspekt Kommunikation erscheinende Kultur der Japaner läßt sich erkennen. Und eine kulturvergleichende Betrachtung ist auch möglich, in welcher man das Japanermäßige erkennend zugleich die Charakteristik anderer Völker wahrnimmt.

a Kommunikation des "passiven Volkes"

Blickt man von diesem Standpunkt aus, dann erscheinen einem die Japaner als ein insgesamt gegenüber der Kommunikation stark passiv gefärbtes Volk. Einem berühmten Kulturpsychologen zufolge wird man, wenn man von Japan aus nach Westen aufbricht und mit Ziel Europa über Singapur, Thailand, Birma reist und in den indischen Kulturraum eintritt, urplötzlich dem Eindruck einer sich vor den Augen öffnenden aufgeregten Welt und schwatzenden Gesellschaft ausgesetzt. Die Erfahrung eines ähnlichen Unterschieds kann man auch innerhalb Japans gar nicht so selten machen, wenn man von *Tōkyō* nach Westen fährt und nach *Ōsaka* kommt. Sobald dort neue Fahrgäste zusteigen, gerät das Wageninnere in laute Aufregung. Auf gleiche Weise kann man, wenn man das Gebiet, das von Japan bis Europa reicht, betrachtet, den südostasiatischen Raum einschließlich Japans als ruhige Gesellschaft den lauten indischen und arabischen Gesellschaften gegenüberstellen. (...)

Ich glaube, das entspricht dem, was schon der Kulturanthropologe ISHIDA EIICHIRO betont hat: dem japanischen Volk, in dem sich bereits in der antiken Landwirtschaftskultur diese "core personality" herausgebildet hatte, nämlich die eines friedlichen und ausgeglichenen Volkes, stehe der typische Charakter der Europäer gegenüber, mit seinem extremen Gefühl von Liebe und Haß, und dessen unvermeidlich krassem Ausdruck. (...)

Von den Menschen der ursprünglich landwirtschaftlichen Gesellschaft wurde erwartet, schweigsam und fleißig ihrer Arbeit nachzugehen. Wichtige Partner waren die Pflanzen, nicht die Menschen. In dieser Hinsicht waren die griechischen Stadtstaaten und die daraus hervorgegangene Welt der Europäer, die eine Händlergesellschaft bildete, von einer anderen Qualität. Letztere war eine Gesellschaft, in der man seine Absicht kundtun, seinen Standpunkt erklären und darauf bestehen mußte. Logik und Rhetorik, die in der amerikanisch-europäischen Kultur, zumindest in deren Sprachkultur, große Pfeiler bilden, waren für die japanische Gesellschaft jedenfalls keine unverzichtbaren Bestandteile.

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, aaO., S. 18-20

183

(...) 今日の日本語の代名詞は、明治以後、翻訳を通じて発達してきたものが多い。翻訳語のうちでも、名詞や、サ行変格活用 of 動詞や、形容動詞は、明治以前から、翻訳語受け入れ可能であるように機能していて、明治以後もその基本的な形式を継承した、と考えられる。ところが、代名詞は、これらに比べて、とくに西欧の文章の翻訳上要請されて発達したもので、その歴史は浅い。従って、今日でも、なかなか私たちになじんでいない。

YANABU AKIRA, *Honyaku to wa nani ka: Nihongo to honyaku bunka, Hōsei daigaku shuppan kyoku, Tōkyō 1977*

柳父章 著 「翻訳とはなにか: 日本語と翻訳文化」 法政大学出版局, S. 170

184

Dem Zitat liegt ein in deutscher Sprache verfaßter Artikel zugrunde, es kann nicht mit Sicherheit angegeben werden, wer der Autor ist; wahrscheinlich handelt es sich um 岡田暁生 und den Titel 「西洋音楽史「クラシック」の黄昏」.

185

Daß dies auch in sogenannter großer Literatur weitverbreitet ist und außerdem entscheidenden Einfluß auf die Übersetzbarkeit haben kann, zeigt der Ausschnitt aus einer Diskussion zwischen MORI ARIMASA und KINOSHITA JUNJI:

森

(...) それから、森鷗外の記事もいいですよ。ほとんどそのままフランス語になります。歴史物とか『山椒大夫』は生徒に説明しても、説明しやすい。すぐ訳せるから。ところが谷崎潤一郎は困る、小説はまだいいんですよ。しかし谷崎さんの評論は、フランス語にしようとすると、いかに彼の意識が動揺しているかということが歴然とでてきますよ。

木下

それが陰翳とよばれるものの一部なんだろうな。

森

たしかにそうだろうと思って、読みながら考えたのだけれども、ひどいのは、同じ文章にまったく主格がない。動詞ばかり並んでいて、主格が二、三度変わるのがある。あれはたいへんだね。ほとんど向こうの言葉にならないね。

MORI:

(...) oder MORI ŌGAIS Sätze, die sind gut. Fast alle werden was auf Französisch, so wie sie sind. Geschichtliches oder auch *Sanshōdayū* lassen sich den Schülern gut erklären. Weil sie sich leicht übersetzen lassen. Aber TANIZAKI JUNICHIRO ist ein Problemfall, wobei die Romane ja noch gehen. Aber TANIZAKIs Kritiken und Stellungnahmen, wenn man versucht, die ins Französische zu übertragen, kann man ganz deutlich feststellen, wie sehr seine Einstellung schwankt.

KINOSHITA:

Das ist wohl ein Teil dessen, was man Nuancen heißt.

MORI:

In der Tat, das glaubte ich auch, während des Lesens dachte ich das, aber was schrecklich war, im gleichen Satz war überhaupt kein Subjekt. Es gibt solche, wo lauter Verben aneinandergereiht sind, das Subjekt zwei-, dreimal geändert. Also das hat's in sich. Das kann man in westliche Sprachen fast nicht übersetzen.

MORI ARIMASA, *Taiwashū: Kotoba, Jibutsu, Keiken*, aaO., S.122 / 123;

186

*Großes Fremdwörterbuch*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1977

187

LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt* 1971, aaO., S. 24

188

物に寄せて思いを陳べる  
抽象表現は苦手

日本人が抽象的な思考に長じていないことは、早く江戸時代に洋画家司馬江漢が論じている。  
ヨーロッパ語では、

かれの不断の努力が成功をもたらした。  
成功の荣誉がかれの頭上に輝いた。

というような、抽象名詞が主語にどんどん使われるが、こういうのは日本語では翻訳調の文章語で、口で言うときには、

かれはたえず努力したので成功した。  
このように言い直す。こういう文法的習慣も、日本人の表現の型と関係があるに相違ない。

日本人は具象的なもので表現することが好きで、またそれが上手である。たとえば、日本には「知らぬが仏」という諺があるが、英語では、

Ignorance is a bliss.

というそうだ。日本の「背に腹は変えられぬ」という諺は、

Necessity knows no law.

となるそうだ。日本の方が、具体的に生き生きしているように思うがいかが。  
(...)

KINDAICHI HARUHIKO, *Nihonjin no gengo hyōgen*, aaO, S. 97 / 98

189

When the predicate ending the sentence is of the form (漢語 [a Chinese-style word in kanji] + する), する is sometimes omitted because the Chinese-style word itself is felt to contain something of the nature of a verb.

*Intensive Course in Japanese: Intermediate. Notes*, aaO., S. 28

190

Der Aussage liegt nur meine persönliche Erfahrung zugrunde.

191

DARWIN, CHARLES, *On the Origin of Species: By Means of Natural Selection* Dover Publications Inc., Mineola, New York 2006 (Original 1859)



192

**Sprachwandel:** Historische Veränderung einer Sprache (...)

ULRICH, WINFRIED, *Wörterbuch: Linguistische Grundbegriffe*, Verlag Ferdinand Hirt, 3. Aufl., Kiel 1981

193

[http://www.christianlehmann.eu/ling/ling\\_theo/index.html?http://www.christianlehmann.eu/ling/ling\\_theo/sprachwandel.php](http://www.christianlehmann.eu/ling/ling_theo/index.html?http://www.christianlehmann.eu/ling/ling_theo/sprachwandel.php)

194

Quelle:

Gedichte und Epen, Band 1 Von Johann Wolfgang von Goethe, Erich Trunz  
<http://books.google.de/books>

195

LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt: Seine Struktur im Deutschen und Englischen*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1961, S. 26

196

Goethe hat sich von Herders Übersetzung einer dänischen Ballade unterm Titel *Erlkönigs Tochter* inspirieren lassen; im Original von Herders Vorlage aber stand *ellerkonge* (Elfenkönig).

WITTE, BERND, Hrsg., *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, Reclam, Stuttgart 1998, S. 102

197

Nicht in der Absicht, eine fragwürdige Übersetzung bloßzustellen, ist das Beispiel zitiert. Solche gibt es in beiden Richtungen, sie aufzudecken wäre billig. Der Übersetzer hat offensichtlich das Original nicht verstanden, anders ist die Umkehrung der Bedeutung in der 2. Strophe ja nicht zu erklären, denn was BRECHT hier gemeint hat, ist: die Welt **ist** schlecht. Viel interessanter ist die (untergeordnete) Rolle, die man dem sprachlichen Ausdruck beimißt, denn der Text ist auch auf japanisch sinnlos, wird aber als solcher offenbar akzeptiert! Der Text entstammt der Beilage zur Schallplatte:

「人間の努力は長続きしない」 [*Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*]

Quelle: Text zur Schallplatte TOKIKO KATO with RIUICHI SAKAMOTO

Text: TAKAHASHI YÜJI (高橋雄治)

頭つかって  
 生きようたって  
 頭でかえるのは  
 シラミだけ  
 人はこの世のごまかし  
 すべて  
 気がつくほどに  
 ずるくはない

*Inhaltsangabe*

Auch wenn man den Kopf benutzend  
 versucht zu leben,  
 was man mit dem Kopf ausbrütet,  
 sind nur Läuse.  
 Der Mensch ist für den Betrug  
 dieser Welt,  
 nicht durchtrieben genug,  
 daß er ihn erkennt.

計画たてて  
 わかったつもり  
 裏まで読んでも  
 両方ともはずれ  
 この世は  
 そんなに悪くはないのに  
 もっと欲しがるのが  
 悪いくせ

Mach' einen Plan,  
 glaub', du hättest verstanden.  
 Aber selbst vorne und hinten gelesen,  
 treffen beide nicht zu.  
 Obwohl diese Welt  
 ganz so schlecht nicht ist,  
 mehr zu verlangen,  
 wäre eine schlechte Angewohnheit.

幸せ求め  
 かけだすときも  
 走りすぎて  
 幸せを追いこすな  
 人はとかく  
 欲にからんで  
 努力のつもりも  
 思い込み

Wenn du nach dem Glück rennst,  
 selbst am Anfang,  
 renne nicht zuviel,  
 daß du das Glück überholst.  
 Der Mensch, hin und wieder,  
 in seiner Gier  
 auch wenn er vorhat, sich zu bemühen -  
 bildet sich ein.

(Die nach einer englischen Vorlage entstandene) deutsche Ausgangsversion:

### **Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (Dreigroschenoper)**

Quelle: BRECHT, *Die Dreigroschenoper*, S.77

Text: BERTOLT BRECHT

Der Mensch lebt durch den Kopf  
 Der Kopf reicht ihm nicht aus  
 Versuch es nur, von deinem Kopf  
 Lebt höchstens eine Laus.

Denn für dieses Leben  
 Ist der Mensch nicht schlau genug.  
 Niemals merkt er eben  
 Allen Lug und Trug.

Ja, mach nur einen Plan  
 Sei nur ein großes Licht!  
 Und mach dann noch 'nen zweiten Plan  
 Gehn tun sie beide nicht.

Denn für dieses Leben  
 Ist der Mensch nicht schlecht genug.  
 Doch sein höh'res Streben  
 Ist ein schöner Zug.

Ja, renn nur nach dem Glück  
 Doch renne nicht zu sehr!  
 Denn alle rennen nach dem Glück  
 Das Glück rennt hinterher.

Denn für dieses Leben  
 Ist der Mensch nicht anspruchslos genug  
 Drum ist all sein Streben  
 Nur ein Selbstbetrug.

BRECHT, BERTOLT, *Die Dreigroschenoper: Nach John Gays "The Beggar's Opera"*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1977, S.77

198

ブラームス作曲の「日曜日」という歌曲は、文字どおり訳すと、

門口に立っていた美しい少女に  
声をかけもせず別れて来たが  
それから姿も見えぬ淋しさよ  
チャンス逃がした日曜日

とでもなる代物であるが、高野辰之氏は「折ればよかった」と題して

折らずに置いてきた 山蔭の小百合  
人が見つけたら 手を出すだろう  
風がなぶったら 露こぼそうもの  
折ればよかった 遠慮がすぎた  
という、少女を山百合に見立てた歌にした。

KINDAICHI, *Nihonjin no gengo hyōgen*, aaO., S. 97 - 100

199

BÜCHNER, GEORG, *Dantons Tod: Ein Drama*, Phillip Reclam Jun., Stuttgart 1978, S. 67

200

訳者が無色透明となって原作を出来るだけ忠実に再現するということが可能ならば、それこそ理想的な翻訳かもしれないが、翻訳作品も一つの文学作品となるためには、極端な個性化も認めなければならない。しかしたとえば大山氏の訳でゲーテの有名な「旅びとの夜のうた」を読むとする、

山々ははるかに暮れて.....

いかにも日本的で抵抗なく読める。原詩の、

*Über allen Gipfeln ist Ruh* (直訳——すべての峰々の上に憩いあり)

と読みくらべてみると、その表現の異質に驚くであろう。「憩いあり」といった抽象語や擬人(?)的表現はドイツ語で読む限りなんら抵抗を感じない。

*Honyaku*, Redaktion der Zeitschrift "*Bungaku*" Hrsg., Iwanami shoten, Tōkyō 1982

「翻訳」 雑誌『文学』編集部 編, 岩波書店, S. 79 ff

201

この詩を読むと、ちょうど芭蕉の句でも読んだ時のようなしみじみとした情感がもよおしてくる。しかしこれは日本語訳を読むからであって、ドイツ語の原詩を読むと全くちがった雰囲気を感じずから妙である。問題は最後の二行である。これを直訳すると、「まあ、待つがよい、やがてお前も憩うのだ」となって、明らかに先行

する六行と対立する。この二つの間にはほとんど不協和音が成立するといってもよい。実は本誌の訳者自身このことに気付いていて、「もっとも深く自然の懷に入ったといわれるゲーテでも、やはり自我と自然とをどこかに対立させているところがあって、そこに僕たちのいいがたいわだかまりがある」とのべているそうである。

DOI TAKEO, "*Amae*" *zakkō, Kōbundō, Tōkyō* 1976  
土居健郎 著「『甘え』雑稿」弘文堂, S. 93

ŌYAMAS Version (ebd):

山々は	<i>Inhaltsangabe</i>
はるかに暮れて、	Die Berge
木ずえ吹く	in der Ferne wird es Abend
ひとすじの	Um die Wipfel ist
そよぎも見えず。	kein einziges Wiegen
夕鳥のうた木立にきえぬ。	zu sehen, das in ihnen weht.
あわれ、はや	Die Lieder der Abendvögel verschwinden im Wald.
わが身も憩 <sup>いこ</sup> わん	Ach, bald
	werde auch ich ruhen.

202

KISHIBE SHIGEO, *The Traditional Music of Japan*, Second edition, *Kokusai Bunka Shinkokai, Tōkyō* 1982, S. 17

203

月を見ては悲しみ、花を見ては喜ぶ、自然の情感をあらわすことにすぐれた表現能力をもった民族であるといえる。

NAKAMURA KIKUO 中村菊男 in:

HAGA YASUSHI, Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo*, aaO., S. 263

204

YANABU greift das Thema *Natur* an mehreren Stellen auf, dabei ist die Zielrichtung seiner Argumentation immer die verschiedenartige Auslegung des Begriffs *Natur* und seiner Verbindungen. Hier ein typisches Muster:

和英の「自然」ということばを引けば、*nature* と翻訳があります。つまり「自然」イコール *nature* であるということがほとんど疑われていないわけです。ところが、同じでないかもしれないという前提に立ってみると、どうもいろいろとおかしいことが見えてくる。たとえば、自然科学上のことばで、「自然発生」ということばがあります。英語でいえば *spontaneous generation* の翻訳です。今日では自然発生という説はないわけですが、かつて自然科学の発達途上で自然発生という説が盛んにおこなわれたわけです。たとえばコップの中にぶどう酒が置いてあるとすると、それがいつの間にか腐敗してしまう。その腐敗するのは、何か別のものが起こるということまではわかるんですね。だけどその別なものを起こしたのは、原因がなかなかつかめなかった。ばい菌という非常に小さいものですから。そうすると、これは自然に発生したんだというわけですね。その場合「自然」とは直接原因がわからないもの、そういう現象を名づけているわけです。

Schlägt man in einem Japanisch-Englisch Wörterbuch das Wort *shizen* nach, findet man die Übersetzung *nature*. Das bedeutet, *shizen* ist gleich *nature*: das wird so gut wie nie angezweifelt. Stellt man sich aber auf den Standpunkt, sie sind vielleicht nicht gleich, dann werden auf einmal seltsame Dinge sichtbar. Es gibt z. B. in den Naturwissenschaften das Wort *shizen hassei*. Auf englisch lautet die Übersetzung *spontaneous generation*. Heute gibt es die Theorie des *shizen hassei* nicht mehr, aber zur Zeit der Entstehung der Naturwissenschaften war sie in aller Munde. Wein in einem Becher beispielsweise wird mit der Zeit schlecht. Dieses Schlechtwerden versteht man ja soweit, als damit etwas anderes passiert. Aber was die Ursache dieses Anders-Werdens war, hat man nicht so schnell gefunden. Weil es die so winzig kleinen Bakterien waren. Also betrachtete man es als etwas, was natürlich entstanden war. In diesen Fällen hat man die Phänomene "Natur" genannt, auch wenn man deren direkte Ursache nicht kannte.

YANABU AKIRA, *Honyaku gakumon hihan, Nihon honyakuka yousei sentā, Tōkyō* 1983  
柳父章 著 「翻訳学問批判」 日本翻訳家養成センター, S. 195-196

205

KYBURZ, JOSEF A, *Magical Thought at the Interface of Nature and Culture*, in:  
ASQUITH, PAMELA - MALLAND, ARNE, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, aaO., S. 258-259

206

彼はそれを *Über allen Gipfeln / Ist Ruh.* と簡潔に言い表しました。その静けさは(...) *Warte nur, balde / Ruhest du auch.* はゲーテのはやる心、わき立つ情熱に対するいましめの言葉であると同時に、やがて訪れる永遠のやすらぎをも示唆しているようです。[Hervorhebungen von KHI]

ARAI, aaO., S. 116 / 117

207

*Kōkōsei no ongaku I*, aaO., S.11  
208

PÖRTNER, PETER / HEISE, JENS, *Die Philosophie Japans: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1995, S. 379 - 385

209

Reason is indeed the key to understanding nature, but is useless as a means of understanding and satisfying man's spiritual needs or of resolving the bewildering paradoxes of life.

HIRSCHFELD, CHARLES, Hrsg., *Classics of Western Thought: 4. Blaise Pascal: Thoughts*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York and Burlingame (sic) 1964

210

Im Sinne des für diese Arbeit wichtigen Themas Musik:

Ich hätte noch manches hinzuzufügen über die Art, wie Musik percipirt wird, nämlich einzig und allein in und durch die Zeit, mit gänzlicher Ausschließung des Raumes, auch ohne Einfluß der Erkenntniß oder Kausalität, also des Verstandes: denn die Töne machen

schon als Wirkung und ohne daß wir auf ihre Ursache, wie bei der Anschauung, zurückgingen, den ästhetischen Eindruck.

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vollständige Ausgabe nach der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage von 1859, Anaconda Verlag GmbH, Köln 2009, S. 242

Vgl. auch:

SIMMEL, GEORG, *Schopenhauer and Nietzsche*, Translated by Helmut Loiskandl, Deena Weinstein, and Michael Weinstein, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986

211

Er schildert diese gegenseitige Wirkung zum Beispiel hier:

(...) 日本語のもう一つの特色、つまり日本語の文章において一番不思議なのは動詞なのです。動詞「行く」「来る」「見る」でしょう、他の国のとくらべてみてください。フランス語、あるいはドイツ語、英語、人称によってみんな違います。「私が行く」というのは、フランス語では <sup>ジュヴェ</sup> je vais と言います。英語では <sup>アイゴー</sup> I go と言います。それからドイツ語では、<sup>イッヒゲーエ</sup> ich gehe ですか。こういうように各人称において違った形を動詞がとっていく。複数になるとまたそれが更に違ってくる。ラテン語もそうですし、ギリシャ語もそうです。ということはインド・ヨーロッパ語は皆そうですね。

Anmerkung:

Diese Auszüge sind Teile von gesprochenen Vorträgen. Sie sind ganz offenbar so in der genannten Literatur wiedergegeben, also nicht im nachhinein 'druckreif' gemacht worden. Sie enthalten eine kleine 'Ungereimtheit': MORI zählt nur Beispiele der 1. Person auf, spricht aber danach von **jeder** gramm. Person. Die Stelle ist **gekennzeichnet**. Die Verständlichkeit der Gesamtaussage ist dadurch nicht beeinträchtigt, denn die Zusammenhänge werden in der Folge klar.

ところが今、インド・ヨーロッパ語とかヘブル語だとかいうのが問題ではなくて、日本語と比べて考えてみる場合に、皆人称によって違った形をとるということは、つまり主格が言葉なので、その言葉において動詞も主格と一緒に変わって変わる。ですから「私が行く」<sup>グウ</sup> je vais という時の vais という言葉を聞いた場合、それから「あなたが行く」<sup>ザレ</sup> vous allez という言葉を聞いた場合 <sup>アレ</sup> vais と allez と違うということは、つまり「私が行く」ということと「あなたが行く」ということとは全く実存的に私にとって意味が違うわけです。ですから違った言葉で言っている。

そういうふうにヨーロッパの文章は、文章が一つの生命を持っているのです。主格が二人称だったら、動詞も二人称の動詞になってしまう。ところが、日本語の動詞には全部「私は行く」「あなたは行く」「彼は行く」「お父さんは行く」、だれが行く、かれが行く、とみんな同じ立場でしょう。違うのは主格になるものだけです。それから日本語の動詞にくっつく助動詞「です」。その他は原則的に不可欠である。「私は行くです」というのは変な言い方ですけども「私は行きます」と言いますね。いずれにしても助動詞のところ、私どもの社会的な階層関係というものがそのまま言葉の中に入ってきている。

日本語の動詞というのはのっぺらぼうでずっと同じですね。なんにも変化していない。そうすると、いやそんなはずはない、「行った」という言葉があるではないか、

「行きましょう」という言葉もあるではないか、と言うのですが、「た」とか「ましよう」というのは「です」や「だ」と同じ、一種の接尾語みたいなものです。動詞そのものは全然変わらない。

そういう不思議な日本語という言葉はどうしても言葉として独立していない。ですから言葉そのもののの中に現実が介入してくる、日本語には日本の社会の現実というものが介入してくるのだから、どうしても日本語は自分一人の自覚的な表現ということが、原理上できない可能性が非常に大きいですね。あるいは不可能性が非常に大きい。

(...) Eine weitere Besonderheit des Japanischen, oder vielmehr das Seltsamste in einem japanischen Text ist das Verb. Vergleichen Sie einmal Verben wie *gehen, kommen, sehen* mit denen anderer Länder. Französisch oder Deutsch, Englisch, alle ändern sich nach der [gramm.] Person. *Watashi ga iku* heißt auf französisch *je vais*. Auf englisch sagt man wohl *I go*. Und im Deutschen, ist es *ich gehe*? **So nimmt das Verb für jede Person eine andere Form an.** In der Mehrzahl werden sie noch weiter verändert. So ist es auch im Lateinischen, und so ist es im Griechischen. Kurz: alle indo-europäischen Sprachen sind so.

Die indo-europäischen Sprachen oder Hebräisch usw. sind jedoch nicht das Problem; sobald man sie aber mit Japanisch vergleicht, nehmen sie alle je nach gramm. Person eine andere Form an, das heißt, weil das Subjekt Sprache ist, ändert sich in dieser Sprache das Verb zusammen mit dem Subjekt. Deshalb hat der Unterschied zwischen dem *vais*, wenn ich *je vais - watashi ga iku* höre, und dem Wort *allez* in *vous allez - anata ga iku*, für mich eine ganz andere existentielle Bedeutung als der Unterschied zwischen *watashi ga iku* und dem *anata ga iku*. Deshalb drücke ich es mit unterschiedlichen Worten aus.

In diesem Sinn zeichnen sich europäische Sätze dadurch aus, daß ein Satz ein Leben hat. Wenn das Subjekt in der 2. Person steht, nimmt auch das Verb die 2. Person an. Aber alle japanischen Verben *watashi wa iku, anata wa iku, kare wa iku, otōsan wa iku, wer geht, er geht* - sie stehen doch alle im gleichen Rang. Was sich ändert, ist nur das Subjekt.

Und dann das an japanische Verben angehängte Hilfsverb *desu*. Das und andere sind grundsätzlich unverzichtbar. *Watashi wa iku desu* klingt natürlich komisch, man sagt *watashi wa ikimasu* nicht wahr. Auf jeden Fall kommt durch das bloße Hilfsverb meine soziale Stellung in die Sprache hinein.

Japanische Verben sind ausdruckslos und immer gleich, nicht wahr. Keinerlei Änderungen vollziehen sie. Darauf wendet man vielleicht ein: keinesfalls, gibt es etwa kein Wort *itta*, und gibt es etwa kein Wort *ikimashō*? Aber *ta* oder auch *mashō* sind genau wie *desu* oder *da* nur eine Art von Wortendungen. Das Verb an sich ändert sich überhaupt nicht. Und durch welche Wortendung auch die Form sich ändern mag, die Bedeutung des Verbs an sich bleibt unverändert.

Dieses auf solche Art seltsame Japanisch ist als Sprache eben unselbständig. Darum: So wie die Wirklichkeit in die Sprache als solche eindringt, so dringt die gesellschaftliche Wirklichkeit Japans in das Japanische ein, und darum ist, was man auch tut, die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß eine auf das eigene Ich bezogene Ausdrucksweise im Japanischen prinzipiell nicht geht. Oder die Unwahrscheinlichkeit, daß es geht, ist sehr groß.

MORI ARIMASA, *Furui mono to atarashii mono: MORI ARIMASA kōenshū, Nihon kirisutokyōdan shuppan kyoku, Tōkyō 1975*

森有正 著 「古いものと新しいもの：森有正講演集」 日本基督教団出版局, S. 37-38

212

Details seiner These werden in der Folge noch deutlicher beschrieben. Aus dem Zitat geht hervor (und soll vorerst nur zeigen), daß sich MORI des Problems bewußt war.

(...) そこで、日本語というものを人称の関係にひきつけて考えてみて、「私的二項方式」という考えに到着した。実をいうとこの点にはもっと精密な規定が必要であり、そのための用意が十分であったとは言い難い。

Und so habe ich versucht, die japanische Sprache im Hinblick auf die Personenbeziehung zu betrachten und bin bei dem Konzept *shiteki nikō hōshiki* [persönlich-binominale Struktur; (COMBINAISON BINAIRE)] gelandet. In Wirklichkeit bedarf es noch genauerer Regelungen, wofür noch keine ausreichenden Vorbereitungen getroffen wurden.

Oder hier:

しかしともかく、「経験」の中核をなす人間関係において、「汝-汝」ということが、日本人の経験の具体的な相であると考えたのである。そう考えたのではあるが、それは考え出したという意味ではなく、日本語そのものが、そういう機構を通じて言表されて来る、という形で明らかになって来たのである。

Auf jeden Fall jedoch dachte ich, daß in der Menschenbeziehung, die den Kern der *Erfahrung* darstellt, das *Du-Du* die konkrete Erscheinungsform der Erfahrung der Japaner liegt. Ich dachte, habe ich zwar gesagt, aber das bedeutet nicht ausgedacht, sondern daß es in der Form, wie die japanische Sprache als solche durch diese Struktur sich artikuliert, deutlich wird.

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 98,

213

このことにどうして気がついたかというところ、単に文法における人称の問題からだけ出てきたのではなくて、文章そのものの組み立てというのがやはり日本語とヨーロッパ語とでどんなに違うかというところが起源になって、いろいろな問題が出て来ました。

MORI, *Furui mono to atarashii mono*, aaO., S. 145

214

#### すべてを二人称にってしまう関係

さて日本には、いわゆる日本の近代化と一口でいわれる事実の中に、個人の独立という行為は含まれていないことを指摘してきました。家というものがあって、また国というものがあって、その中に日本人はがんじがらめになって、人間がほんとうの自分の自己というものを、見いだすことのできない、あるいは見いだしえても、それを十分に発展させることができない、状況にあったということです。すなわち人間が自分を主体として、第一人称として、自分の世界を述べ、それを背負って行くことが、いかに困難であるかということです。

ところで、この一人称、すなわち「私」という形で自覚される、この自分というものが、ほんとうの意味で独立の責任主体として、また独立人格の、あるいは理想的主体として発現されています。日本人においては人間の一人一人が、つまり他人と区別された自分として自覚されないということがあります。



## Die alles auf die 2. Person-Ebene stellende Beziehung

Also, in Japan, oder innerhalb dessen, was man mit einem Wort die Modernisierung Japans nennt, ist ein Verhalten von Eigenständigkeit des Individuums nicht enthalten, darauf habe ich hingewiesen. Danach sieht es so aus, daß es Familien gibt, es gibt auch einen Staat, in dem die Japaner an Händen und Füßen gefesselt sind; die Menschen können ihr tatsächlich eigenes Selbst nicht entdecken, und selbst wenn sie es entdecken könnten, entwickeln könnten sie es nicht - so war die Lage. Das heißt, damit kommt zum Ausdruck, wie schwer es für die Menschen ist, mit ihrem Selbst als Subjekt, als 1. Person, ihre Welt auszudrücken und das auch zu schultern.

Anzumerken ist noch, daß das, was in Form der 1. Person, das heißt als *Watashi* [ich] sich selbst bewußt wird, das, was man das Ich nennt, in seiner wahren Bedeutung als selbständiges und **verantwortliches Subjekt** [Hervorhebung KHI], und weiter als selbständiges und ideales Subjekt manifestiert ist. Bei den Japanern ist sich der einzelne Mensch, das heißt ein von anderen abgegrenztes Ich, als solcher nicht bewußt.

MORI ARIMASA, *Ikani ikiru ka, Kōdan-sha, Tōkyō* 1976

森有正 著 「いかに生きるか」 講談社, S. 79 / 80

215

In dem folgenden Zitat - es stammt aus einer Vortragsreihe - kommen sein philosophischer Anspruch und dessen Beziehung zur Sprache zum Ausdruck. Es schien angemessen, beide in seinen eigenen Worten und in einiger Ausführlichkeit darzulegen:

独立しない日本人の「経験」  
**全体の基礎＝経験**

そのような全体の基礎になるものを、私は経験と呼んでいるのですが、この経験がいったいどういう内容をもっているのかについて、お話しておきたいと思います。ただ単に経験、経験といっても、まったくピンからキリまであって、いろいろな経験があります。私の経験がいちばんよい経験だとは思いませんけれども、私の場合、経験というものがどういうことを意味しているか、それを申し上げます。

これはある意味で非常に大事なことだと思うのですが、たとえば真理とはこういうものだ、美とはこういうものだ、と私たちはいろいろ考えています。あるいは何でもよいのですが、ある一つの言葉があれば、その言葉は意味をもっていると考えます。たとえば正義なら正義という言葉も、意味をもっていると考えます。ところが正義というものが、いかなる内容をもっているかということになると、実は言葉で定義することはできないのです。むしろ私たちがある一人の人に出会ったとき、もしくはある一つの事がらに出会ったとき、それを通して正義というふうと呼ぶ以外、呼びようがないという状態に出会ったとき、初めてそこに正義が成立するわけです。たとえばソクラテスが、毒をあおいで死んだ、ある人がある人を救うために、自分を犠牲にして生命を捨てたというとき、そこにほんとうに正義あるいは善というもの、言葉ではなくて現実の人生の事実として存在するのである。そのとき私は、自分の知っている正義という言葉をそれに与えるのです。

私はそれ以外に、言葉の実際の定義というものは、ありえないと考えています。ですから、私は、私たちが持っている正義とか社会主義とか、あるいは平等とか民主主義とかの一つ一つの言葉についても、そのことが言えると考えます。民主主義といっても、もちろん法律的な定義もあるし、政治的な定義もあるし、いろいろあり

ます。けれどもリンカーンのような人の生涯を見たときに、そこに初めて私たちは民主主義とはこういうものだ、ということがわかるわけです。

### 経験を通して意味を深める

このように私たちが、抽象的に知っている言葉にほんとうに内容を与え、ほんとうにそれを定義するものを、私たちに与えてくれる場所、それを私は経験と呼ぶのです。ですから、ただ単に昨日食べたさしみはうまかったといって、それも一つの経験だというのは少し違います。私たちがもっている人生上の重大な問題、それを私たちは普通、言葉の形式でもっていますが、しかし実際はそれがなんであるかということになると、実はわからないのです。少なくとも言葉でしか、わからないわけです。しかし言葉でわかるのは、ほんとうにわかっているわけではありません。正義という言葉がほんとうにわかるのは、これが正義だとしか言えないようなことが、おきてきたのです。

これを厳密に考えますと、いろいろな難しい問題がおこってきますけれども、しかし事がらとしてみるなら、非常に簡単です。私たちににとって、根本的なある言葉を定義するものは言葉の中にはなく、それは現実私たちの経験の中にしかない、ということです。それが私の経験というものの、中核をなしています。

### Die "Erfahrung" der nicht-selbständigen Japaner Die Basis des Gesamten = Erfahrung

Was so zur Basis des Gesamten wird, ist, was ich mit Erfahrung bezeichne, und darüber, worin eigentlich der Inhalt dieser Erfahrung besteht, möchte ich im folgenden reden. Einfach nur Erfahrung, Erfahrung zu sagen - davon gibt es doch eine große Bandbreite, eine Vielfalt. Ich glaube zwar nicht, daß gerade meine Sicht der Erfahrung die beste sei, möchte aber hier darlegen, welche Bedeutung die Erfahrung, so wie ich sie deute, hat.

In gewisser Weise halte ich das für eine sehr wichtige Sache; zum Beispiel sei unter Wahrheit das zu verstehen, unter Schönheit dies - darüber haben wir ja vielfältige Vorstellungen. Oder, egal was man nimmt, sei es ein einzelnes Wort, so denkt man, dieses Wort habe eine Bedeutung. Auch bei dem Wort Gerechtigkeit etwa stellt man sich vor, es enthalte eine Bedeutung. Wenn es aber darum geht, was eigentlich der Inhalt der Sache Gerechtigkeit sei, so kann man das in Wirklichkeit mit Worten gar nicht definieren. Vielmehr entsteht Gerechtigkeit erst dann, wenn wir auf einen bestimmten Menschen oder eine bestimmte Sache treffen, und wir dadurch in eine Situation kommen, die man nicht anders als mit gerecht bezeichnen kann. Wenn beispielsweise SOKRATES Gift trinkt, wenn also ein Mensch, um einem anderen Menschen zu helfen, sich selbst opfert und sein Leben gibt, dann existiert wirkliche Gerechtigkeit oder Tugend dort, in der Wirklichkeit eines realen Lebens, aber nicht in den Wörtern. Auf solche Fälle wende ich das Wort, das ich als Gerechtigkeit kenne, an.

Andere als solche Definitionen von Wörtern kann es nach meiner Ansicht nicht geben. Deshalb kann man das meines Erachtens auch als auf jeden einzelnen unserer Begriffe wie Gerechtigkeit, Sozialismus, Gleichheit, Demokratie usw. zutreffend bezeichnen. Für Demokratie gibt es natürlich juristische, politische und vielleicht noch andere Definitionen. Aber erst wenn man das Leben eines Mannes wie LINCOLN betrachtet, wird einem klar, das ist Demokratie.

### Über die Erfahrung die Bedeutung vertiefen

Den Ort, an welchem wir den Wörtern, die wir abstrakt kennen, wirklichen Inhalt verleihen und uns die wahre Definition geben, nenne ich Erfahrung. Daher ist das ein bißchen

---

etwas anderes als zu sagen, die *Sashimi*, die ich gestern gegessen habe, hätten gut geschmeckt und das sei eine Erfahrung. Unsere wichtigen Probleme im Leben nimmt man normalerweise in Form von Wörtern wahr, doch weiß man in Wirklichkeit nicht, woraus sie eigentlich bestehen. Zumindest weiß man es nur auf der Basis von Wörtern. Doch das, was man sprachlich weiß, weiß man in Wirklichkeit gar nicht. Das Wort Gerechtigkeit versteht man richtig erst dann, wenn etwas eintritt, das man mit nichts anderem als *das ist Gerechtigkeit* bezeichnen kann. Wenn man genau darüber nachdenkt, kommen allerlei schwierige Probleme zum Vorschein, aber als Sachverhalt ist es höchst einfach. Für uns ist das grundsätzliche Definieren eines Wortes nichts, was innerhalb der Sprache stattfindet, sondern nur in der Wirklichkeit unserer Erfahrung. Daraus besteht der Kern meiner Erfahrung.

MORI, *Ikani ikiru ka*, aaO., S. 58-60

216

(...) 一人称=私、二人称=あなた、三人称=あの人、彼女、彼という自分以外の人、そのように人称が分かれています。仮にそのような分け方を、人間関係に照らし合わせて考えてみると、私は誰かに向かって君とか、あなたとかいうわけで、私は私なのだと思っています。だから私とあなた、それによって会話が出来ると思っています。ところが私は私だと思っても、あなたと話をしていると、いつの間にか私は私でなくなってしまう。あなたがあなたでなくなってしまう。

MORI, *Ikani ikiru ka*, aaO., S. 136 / 137

217

DOI TAKEO, "*Amae*" no kōzō, *Kōbundō*, Tōkyō 1984  
土居健郎 著「『甘え』の構造」弘文堂, S. 83

218

Z. B. hier:

Das persönliche Ich wird im Westen stark betont. Im Osten gibt es kein Ich. Das Ich ist nicht-existent (...)

SUZUKI, DAISSETZ [sic] TAITARO, *Der westliche und der östliche Weg: Essays über christliche und buddhistische Mystik*, Ullstein Materialien, Frankfurt u.a. 1980, S.121

219

親子の場合をとってみると、親を「汝」として取ると、子が「我」であるのは自明のここのように思われる。しかしそれはそうではない。子は自分の中に存在の根拠をもつ「我」ではなく、当面「汝」である親の「汝」として自分を経験しているのである。それは子はその親に従順であるか、反抗するかに関係なくそうなのである。

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 64

220

Obwohl die Beispiele nicht von MORI stammen, können sie im Zusammenhang mit seiner These gesehen werden. Erst später habe ich ganz ähnliche Beispiele bei SUZUKI TAKAO gefunden (siehe unten).

221

私が親族名称の第二の虚構的用法と呼ぶものの最大の特徴は、今見てきたように目上が目下と対話する時に用いる親族名称が究極的には家族の最年少者を規準点にとり呼びかけられる人あるいは言及される人物が、すべてこの最年少者から見て、なんであるかを表す用語で示されるという点である。

### 二人称としての僕

この原則が分かれば、最近よく若い夫婦のが男の一人っ子または末子と呼ぶのに、「僕」という一人称代名詞を用い、更にあたかもそれが名前でもあるかのように「ぼくちゃん」などと言うのもたやすく理解できる。母親が子供に向かって「ぼく早くいらっしやい」とか、「ぼくちゃんこれ欲しいんでしょ」などという心理の構造は、彼を家族の最年少者（ところがこの場合は彼自身）の立場から見たら、彼は一体何であるかをまず考えるわけである。

Das herausragende Merkmal dessen, was ich den zweiten fiktiven Gebrauch der Familienbenennung genannt habe, ist folgender Punkt: Wenn ein Ranghöherer mit einem Rangniedrigeren redet, dann sind die verwendeten Familienbenennung in letzter Konsequenz diejenigen rollenbezeichnenden Wörter, mit denen der Jüngste der Familie Leute ansprechen bzw. sich auf sie beziehen würde. Alle diese Leute werden vom Standpunkt des Jüngsten aus gesehen, und mit der entsprechenden Wortwahl bezeichnet.

### Das Boku als Benennung der 2. Person

Wenn man das Prinzip verstanden hat, versteht man auch leicht, warum in letzter Zeit junge Elternpaare, obwohl sie ihren einzigen Sohn oder den Jüngsten ansprechen, das Pronomen der 1. Person *boku* verwenden, und weiter, gerade als ob es ein Name wäre *Bokuchan* usw. sagen. Die Mutter sagt *Boku komm schnell* oder *Bokuchan will sicher das da* usw. Die psychische Struktur dahinter bedeutet, weil sie ihn vom Standpunkt des Jüngsten in der Familie (das in dem Fall er selber ist) betrachtet, denkt sie zuerst daran, was er eigentlich ist.

SUZUKI TAKAO, *Kotoba to bunka, Iwanami shoten, Tōkyō* 1981

鈴木孝夫 著 「ことばと文化」 岩波書店, S. 172

(Seine Erklärung ist allerdings nicht auf auf das gleiche Sprachverhalten der ママさん in den Bars gegenüber ihren Stammkunden anwendbar!)

222

このように「二項方式」あるいは更に一般的に「二人称関係」は、広く人間関係の中に認められる現象であり、それは本質的に不透明な情念における一人称 - 三人称的關係の中に侵入しようとする人間の傾向に基づいている。しかし、日本人においては、それは道具的ではなく、それ自体が「経験」の構造になっている点、特殊な意味をもっている。それを明らかにするのは日本語とその構造である。語彙、助動詞、動詞のアスペクトなど、文法の構造そのものの中に、二項方式そのものと直接関係するものが認められる。

Das binominale System, oder mittlerweile allgemein die 2. Person-Beziehung findet in der Menschenbeziehung als Phänomen breite Anerkennung. Dem liegt die Tendenz von Menschen zugrunde, die es in die grundsätzlich in undeutlichen Gefühlen vorkommende, 1. Person - 3. Person - Beziehung einfügen wollen. Dem Punkt jedoch, daß es unter Japanern nichts Instrumentales ist, sondern als solches die Struktur der Erfahrung darstellt, kommt besondere Bedeutung zu. Das verdeutlichen die japanische Sprache und ihre

---

Struktur. In der Struktur der Grammatik als solcher, wie im Vokabular, den Hilfsverben, dem Verb-Aspekt usw, wird eine direkte Beziehung zu dem binären System erkannt.

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 100 - 101

223

日本人は相手のことを気にしながら発言するという時、それは単に心理的なものである以上に、人間関係そのもの、言語構成そのものがそういう構造をもっているのである。

Ebd., S. 87

224

Der Fall ist nicht leicht zu erklären, (man begegnet ihm im *Heidenröslein* noch einmal): Wenn der Sohn zu seinem Vater über sich selbst redet, dann verwendet er normalerweise seinen eigenen Vornamen. Angenommen, sein Name wäre *Tarō*, dann würde er: *[der maō] greift ...tarō und nimmt ihn mit* sagen. Da aber im Original kein Name vorkommt, man also nicht weiß, wie der Sohn heißt, hat der Übersetzer eine Version des Wortes *Sohn* gewählt, und zwar eine, die nach *mein Sohn* klingt: *bōya*. Dieses Wort *bōya* [*mein Sohn*] würde der Vater für seinen Sohn verwenden, wenn er mit ihm spricht. Daß in dem Lied der Sohn diesen Ausdruck für sich selbst verwendet, ist nicht üblich und fällt auf. Er würde allerdings auch nicht eines der für einen Menschen aus dem Westen naheliegenden Pronomen, etwa *boku* [ich] oder *watashi* [ich], für sich verwenden, die ebenso unnatürlich klingen würden.

225

*Warabe* (童) bedeutet Kind. Das *kann*, muß aber kein Junge sein!

226

一人称・二人称関係の社会

日本語と人称

(...)

ヨーロッパ語ですと、「何々は何々である」という言い方たとえば *He is a boy* といえ、あの人(何々)は男の子だと、関係が明確になる言い方です。それは、日本語にもあるのではないかとされるかもしれませんが。その人は男の子だと、あるいは彼は男の子ですという言い方があり、日本語でも関係は明確だと言われるかもしれませんが。

ところが、全然それが違うのです。日本語の場合には、あくまで一人の人間が、自分と向かい合っているもう一人の人間と、話をするという前提のもとに出ているわけですから。つまり、「この人は男の子です」というのと「この人は男の子だ」というのと「この人は男の子でございます」というのとでは、内容的に同じだといっても全然違うのです。

つまり、「です」とか「だ」とか「でございます」とかによって、相手に対する関係がちがってきます。これは敬語の問題にもありますけれども、それだけではありません。

(...) さらに敬語は、二人の間に社会的な秩序があることを示している訳です。どうしても相手と自分との関係から切り離して、それを用いることができません。こ

のことはつまり、日本語は一人称と二人称の言葉であって、そこには三人称的な言い方が、本質的に欠けていることです。これだけでは非常に危険な断言ですが、私はだんだん、その確信が強くなってきました。日本語ではたとえば「あの人は男の子です」という場合、すでにこれは、一人称が二人称にむかっていう言葉になっています。「あの人は子供」という事実は、三人称ですが、この「あの人は子供です」というと、二人称に向かって語りかけていることになります。ヨーロッパ語で *He is a boy* という場合、私はあなたに向かって *He is a boy* というには違いないのだけれども、それ自体で独立した一つの事実を示しています。私が、私より偉い、あるいは劣った誰かに向かって、そのように言うのではなくて、*He is a boy* ということ、一つのもっとも優位を持った事実として、あるわけです。そういう意味で、それは三人称で語られているわけです。

### Die Gesellschaft der 1. Person / 2. Person-Beziehung Japanisch und die grammatische Person

(...) Wenn man in einer europäischen Sprache nach dem Muster *A ist B* zum Beispiel sagt "He is a boy", dann wird mit dieser Ausdrucksweise die Beziehung *ano hito wa otoko no ko da* [jener Mensch ist ein Junge] eindeutig. Gibt es so etwas nicht auch im Japanischen, wird einem vielleicht entgegengehalten. *Sono hito wa otoko no ko da* [dieser Mensch ist ein Junge] oder *kare wa otoko no ko desu* [er ist ein Junge] gibt es als Ausdrucksweise, also ist auch im Japanischen die Beziehung eindeutig, wird einem vielleicht erklärt.

Leider ist das absolut falsch. Im Fall des Japanischen geschieht diese Aussage nämlich immer wie unter der Voraussetzung, daß eine Person als Selbst mit einer ihr gegenüberstehenden Person spricht. Anders gesagt, *kono hito wa otoko no ko desu* [der Mensch ist ein Junge] und *kono hito wa otoko no ko da* [der Mensch ist ein Junge] und *kono hito wa otoko no ko de gozaimasu* [der Mensch ist ein Junge] für inhaltlich gleich zu erklären, wäre völlig falsch.

Das heißt, durch *desu*, *da* oder *de gozaimasu* ändert sich die Beziehung zum Gegenüber. Das hat auch mit dem Problem von *Keigo* zu tun, aber das ist es nicht alleine. (...)

(...) zudem zeigt *Keigo*, daß es zwischen zwei Personen eine soziale Ordnung gibt. *Keigo* ohne Berücksichtigung des Verhältnisses zwischen sich und dem anderen anzuwenden geht einfach nicht. Damit ist gesagt, daß Japanisch eine Sprache der 1. Person und der 2. Person ist, in welcher aber Ausdrucksweisen für die 3. Person grundsätzlich fehlen. Das ist für sich schon eine äußerst gefährliche Behauptung, aber ich bin mehr und mehr zu dieser Überzeugung gekommen. Wenn man zum Beispiel auf japanisch sagt *ano hito wa otoko no ko desu* [jener Mensch ist ein Junge], dann wird daraus bereits eine Sprache, in der eine 1. Person das an eine 2. Person gewendet sagt. Die Tatsache *ano hito wa kodomo* [jener Mensch ein Kind], steht zwar in der 3. Person, sagt man aber: *ano hito wa kodomo desu* [jener Mensch ist ein Kind], wird daraus ein Sich -Wenden an eine 2. Person, die man anspricht. Sagt man in einer europäischen Sprache "He is a boy", dann ist zwar klar, daß ich mich an Sie wende und "He is a boy" sage, doch der Satz an sich bezeichnet eine selbstständig bestehende Tatsache. Ich sage das nicht, indem ich mich an jemanden wende, der mir überlegen oder unterlegen ist, sondern ich sage "He is a boy" als eine mit höchster Relevanz ausgestattete Tatsache. Und das bedeutet, daß es in der 3. Person gesagt ist.

MORI, *Ikani ikiru ka*, aaO., S. 68-70

朋輩と言っても、先輩、後輩の区別があり、この区別そのものが二項関係成立の本質的要因になっているのである。二人の人間の間の対等な二項関係はむしろ考える

ことが出来るが、こういう一般的上下関係の中では、それは一つの抽象とは言えなくても、例外的なものであり、しかもその内実に立ち入ってみるとそこから何らかの上下関係が成立しているのが普通である。それは後に述べるように、敬語法（貶語法を含む）が隅々まで行き渡っている日本語において、中立的言表がむしろ例外であるのとよい対照をなしている。

Auch wenn man Kollege sagt, so wird doch unterschieden zwischen älteren und jüngeren Kollegen, und diese Unterscheidung an sich bildet einen charakteristischen Faktor bei der Herausbildung der Binominalbeziehung. Man kann sich natürlich zwischen zwei Menschen auch eine gleichberechtigte Binominalbeziehung vorstellen, innerhalb dieser allgemeinen vertikalen Beziehungen wäre das, auch wenn man es keine Abstraktion nennen kann, eine Ausnahme, und bei näherem Hinsehen nimmt im Normalfall eben doch irgendwie eine vertikale Beziehung Form an. Wie ich nachher noch darlegen werde, ist das ein guter Vergleich damit, daß im Japanischen, das von den *Keigo*-Regeln (einschließlich der *Hengo*-Regeln) von einem Ende bis zum anderen überdeckt wird, ein neutraler Ausdruck die Ausnahme darstellt.

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 75

Einerseits kommen nicht nur durch die Pronomen, sondern durch jeden Satz gesellschaftliche Unterschiede zwischen den an der sprachlichen Äußerung Beteiligten unvermeidlich zum Ausdruck. Andererseits stehen die zum Ausdruck gebrachten Inhalte fest. Auch hier scheint ein längeres Zitat zum Verständnis erforderlich und angemessen:

まず次のような問題に我々は逢着せざるをえない。以上、日本人の「経験」の反省から、私は二項方式という二人称関係に達して、更にそれに対比して、一人称と三人称とが同時的に問題になって来た。しかしこの人称の問題は、「経験」や「思想」の伝達の仕方に関する問題であって、その内容、あるいは実態に関する事柄ではなく、従って、「経験」や「思想」そのものの問題ではないのではないか、という疑問である。例えば、翻訳ということがある。パスカルでも、デカルトでも、カントでも、フランス語なり、ドイツ語なりから日本語に訳することが出来る。それを記載する言語によって、それらの哲学者の思想なり、哲学なりには、本質的に何の相違もないのではあるまいか。この疑問に答えることは非常にむずかしい。と言うのはある意味では然りであり、ある意味では否だからである。それは日本語の内部でさえ同じことが問われうるからである。「これは本くである」と言うのと「これは本くでございます」と言うのとでは、二人の人間の間の社会的関係やそれを伝達する仕方に相違はたしかに認められはするが、ここにあるのは本だ、という「事実」あるいは主張には何の相違もないのではないか。それはある一つの文句を、立ったままで言おうと、坐って言おうと、跪いて言おうと、その内容は全く同じことなのと同様に考えることが出来るかも知れない。そしてそれは、「これ」という指示詞や「本」という名詞の概念としての性質に色々問題がありうるとしても、まずその通りだと思わないわけには行かない。

それでは今まで「経験」の本質的構成要素として言葉について色々言ってきたことは空論なのであろうか。ここで我々は、「経験」とか「思想」とかいうものが、一体何であるか、という根本的問題の前に立っているのである。

「これは本である」という文章は、抽象的文法的には「A は B である」という形式で、一応代表することが出来るが、A あるいは B が変わるにつれて同じような性質の文章として止まるとは限らなくなってくる。それに従って、その内容が、それを言う言葉の形式と無関係であるとは言えなくなってくる。

Zunächst einmal können wir die Konfrontation mit Problemen wir den folgenden nicht vermeiden: Weiter oben war ich, aus der *Erfahrung* der Japaner reflektierend bei der 2. Person-Beziehung, genannt Binominales System, angekommen, und weiter waren die diesem gegenübergestellten 1. Person und 3. Person gleichzeitig zum Problem geworden. Das Problem der [gramm.] Person jedoch ist eines des Transfers von *Erfahrung* und *Denken*, und nicht deren Inhalte oder der Dinge, die mit ihnen substantiell zu tun haben, und weckt deshalb den Zweifel, ob es nicht ein Problem der *Erfahrung* und des *Denkens* an sich ist. Es gibt beispielsweise so etwas wie Übersetzungen. PASCAL oder DESCARTES oder KANT, ob sie in französischer oder deutscher Sprache sind, können ins Japanische übersetzt werden. Aber glaubt man etwa, daß, je nach der Sprache, in die es gelangt, in dem Denken oder der Philosophie der dortigen Philosophen grundsätzlich keinerlei Unterschied sei? Diesem Zweifel zu begegnen ist sehr schwer. Und zwar deshalb, weil er einerseits angebracht ist und andererseits nicht. Weil man selbst innerhalb der japanischen Sprache die gleichen Zweifel hegen kann. Zwischen einem *kore wa hon <de aru>* und einem *kore wa hon <de gozaimasu>* [das ist ein Buch] manifestiert sich in der Tat eine Differenz der gesellschaftliche Beziehung zwischen zwei Personen und auch in der Art der Übermittlung, aber ist es nicht so, daß in der *Tatsache*, daß das hier ein Buch ist, oder in der Behauptung an sich überhaupt kein Unterschied besteht? Möglicherweise kann man das damit vergleichen, daß, ob jemand einen Satz stehend, sitzend oder knieend ausspricht, der Inhalt völlig gleich bleibt. Und obwohl in dem, was sich hinter dem Demonstrativpronomen *kore* oder dem Substantiv *hon* verbirgt, noch weitere Probleme liegen können, wird man nicht umhin können, dem erst einmal zuzustimmen.

Ja war denn all das, was wir bisher über die Sprache als grundsätzlich konstituierendes Element der *Erfahrung* gesagt haben, leeres Gerede? An dieser Stelle befinden wir uns direkt vor dem Grundproblem, was denn *Erfahrung* oder *Idee* eigentlich für Dinge sind.

Den Satz *kore wa hon de aru* [das ist ein Buch] kann man, abstrakt grammatisch gesehen, mit seiner Struktur *A wa B de aru* [A ist B], als stellvertretend betrachten, aber das bedeutet nicht, daß ein Satz, in welchem A oder B geändert wird, denselben Charakter hat. Dementsprechend kann man auch nicht sagen, der Inhalt habe nichts mit der Form der ihn ausdrückenden Wörter zu tun.

Ebd., S. 103 - 105

228

日本語は「語」、ことに体言が中心になっている「ことば」であるように思われる。俳句のようなものが体言で終止しているのが多いのもそういうことばの性質から出ているのであろう。ところがヨーロッパ語、たとえばフランス語になると、「ことば」の主体は明らかに一つの完結した文に認められる。このことは非常に大きい重要性をもっている。「ことば」は「経験」の体質的契機であることはすでにのべたが、それは経験とことばとが同時的であり、あるいは同一物なのかも知れないのである。ところで経験はものの「接触」によって開始されるのであるが、この「接触」の＜インパクト＞が日本語では「語」的であるのに対して、ヨーロッパ語では「文章」的である、というはっきりした感想を私はもっている。しかしこれは十分に検討してみた上ではないと確からしいことさえ言えないわけであるが、少なくとも、「接触」に対する反応の段階では、このことはほぼ確実である。

「語」が経験の主要な要素を構成しているとすると、それは或る意味で、「接触」が直接的であることを意味する。それ故に、それは感覚的であり、あるいは欲望的、あるいは嫌悪的であって、その様態は「蠱惑的」である。それに対してヨーロッパ



語では、すなわち文章の形をとる接触では、それは間接的であり、その様態は、「判断的」である。(…)

Das Japanische halte ich für eine *Sprache*, bei der *Wörter*, besonders die Substantive, im Zentrum stehen. Auch daß viele *haiku* auf Substantiven enden, ist bestimmt auf diesen Charakter der Sprache zurückzuführen. Wenn es aber zu europäischen Sprachen kommt, zum Beispiel Französisch, dann wird eindeutig ein vollständiger Satz als Kern der *Sprache* angesehen. Diesem Punkt kommt ungewöhnlich große Bedeutung zu. Ich habe bereits erwähnt, daß die *Sprache* ein konstituierendes Moment der *Erfahrung* ist, es kann sein, daß Erfahrung und Sprache etwas Gleichzeitiges sind, oder auch, daß sie die gleiche Sache sind. Nun, Erfahrung entsteht aus der *Berührung* mit etwas, und ich habe das deutliche Gefühl, daß der <Impact> dieser *Berührung* im Japanischen *wortmäßig* ist, wogegen er in den europäischen Sprachen *satzmäßig* ist. Aber solange das nicht auf genügender Prüfung beruht, kann man nicht einmal davon sprechen, es scheine sicher, aber zumindest auf der Stufe der Reaktion auf *Berührung* ist es so gut wie sicher.

Wenn das *Wort* ein Hauptelement der Erfahrung ist, dann bedeutet das in gewisser Weise, daß die *Berührung* direkt ist. Aus dem Grund, sei sie empfindungsmäßig oder wunschgeleitet oder ablehnend, ist der Modus *verführerisch* [im Sinn von: ich habe Interpretationsspielraum, denn die Sprache zwingt mich nicht]. Im Gegensatz dazu ist bei europäischen Sprachen, das heißt bei der Berührung in Form ganzer Sätze, diese indirekt, und der Modus ist *urteilsmäßig*.

MORI ARIMASA, *Tōzakarū Nōtorudamu* [Notre Dame], Chikuma Shobō, Tōkyō 1976  
森有正 著 「遠ざかるノートルダム」 筑摩書房, S. 75 - 76

229

一つのおもしろいことがあるのですが、私は言葉の中で命題というものをお話しました。命題というのは論理学で使う言葉ですが、それとは少し違うので、主語、連語、客語をそなえている一つの三人称の表現、あるいは表現、これは一人称や二人称ではなく三人称でなくてはいけない。ところでそれは各人があらゆる場合にそれを出すわけです。あらゆることにつけて各人は命題を出すことによって自分の判断を明らかにする。あるものに対して判断を明らかにする。あるいはあるものに対する受諾、あるいは拒否、そういうものを明らかにしていく。ところでこれはもう私どもは言葉でいつも行っていることですね。デカルトの本をある時かなり詳しく研究してみたことがあるのですけれども、その中にイデー (idée 観念) という言葉がたくさん出てくるのです。いったいこの観念という言葉はなんだろう。読んでいくとデカルト自身が観念という言葉の説明している。初めショーズ (chose) という言葉が出てくる。「もの」というのはなんだろうと読んでいきますと、イデー (観念) という言葉に置き換えられているのです。「もの」、すなわち「観念」と言っているのです。ところがそのうちに今度は「観念」は「すなわち命題」と書いてある。ですから、この間ある人に「観念」「観念」と言うから「『観念』っていったいなんだと思っているのか」ときいたら、ここにある時計というものの一番包括的な時計の観念などと言う。こんなのはだめなので、時計の観念というのは時計を見て感じているイメージではない。そんなのは観念ではない。もしそうなら犬でも時計のイメージをちゃんと頭の中に作っている。そんなものを観念と言うのではなくて、つまり観念というのは時計について私どもが下す一つの判断です。それを命題の形で表したものです。少なくともデカルトはそう言っているし、それが正しいと思います。そういうことが命題あるいは観念ということに入ってくる。ではそれがどういうことなのかと言いますと、つまり今お話したように、主語と客語と連語とがある、その客語と連語とがあるということがつまり人間にとっての、観念そ

のもの、あるいは命題そのもの、あるいは物そのもので、それが、私どもの判断そのものと離すことができないということを表わしているのです。

判断ということは、あることを否定したり、肯定したり、あるいはそれを疑問視したり、それに対して結論を下したり、そういうふうな一つのマージンを含んでいる。それだけ私どもの人間の全活動の可能性というものを含んでいる。それが観念で、ですから観念というものはそれだけで非常な重みをもっている。あるいは命題というものが、ヨーロッパ語の根本的な組織になっている。ですからヨーロッパでいろいろな批判が起ったり、革新が起ったり、革命が起ったりするということは、言葉そのものの中に一つの根拠があるわけです。必ずしも人はそれを使わないけれども、使う事は使える。ということは、すべてがそういう意味で三人称関係なのです。ところが、不幸にして日本語の場合には、すなわち現実と向かい合った場合に、私どもはそれに対して一つのエモーション (emotion 感情) を起こすわけですから、ある意味で、それが二人称になってくるわけです。そういうものが、言葉の中に嵌入していますから、判断ができなくなる。現実が入ってきたら判断ができない。言葉はあくまで主体が自由にその中で動いて、肯定したり、否定したり、疑ったり、あるいは選択したりすることがなかったら、それは思想の自由がなくなってしまう。観念はそれ自体の中すでに、自由と運動と自分の決意、自分の将来の可能性まで全部含んでいる。ですから時計一つでも、私どもの行動の対象になるわけです。

MORI, *Furui mono to atarashii mono*, aaO., S. 154 - 156

230

(...) 意志の問題だということである。すなわち、二項関係は、人間が孤独の自我になることを妨げると共に、孤独に伴う苦悩と不安を和らげる作用を果たすのである。また二人の人間が融合することによって、責任の所在が不明確になるのである。

MORI ARIMASA, *Zenshū*, 12. Band: *Keiken to shisō*, aaO., S. 70

\*[自我. Die verschiedenen Begriffe des *Ich* sind in den diversen Wörterbüchern nur unscharf definiert oder unterschieden. Das ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß es im Japanischen bis zur Landesöffnung um die Mitte des 19. Jh. kein Wort für *ich* gab, und die jetzt dafür verwendeten Begriffe ursprünglich andere Bedeutungen hatten (私 = privat usw.) Die folgenden Trends sind erkennbar:

自我 = Ego

自己 = das Selbst

我 = ich

自分 = ich (auch umgangssprachlich so gebraucht)

私 usw. = ich (auch umgangssprachlich so gebraucht) KHI]

231

古来、日本人が普通の庶民でも行うコミュニケーションといえ、日常の座談と、儀礼的な場面での挨拶ぐらいのものであった。家庭や近所同士の気のあった間、すなわち「身内」での無責任な会話なら、日本人も決して消極的ではなかった。むしろそれは生活に変化をもたらす息抜きとリクリエーションの場であった。そこから一転してパブリックな場で公人として責任をもつような発言をするとなると、その意志も能力もないのが普通の日本人であった。

HAGA, *Nihonjin no hyōgen shinri*, aaO., S. 20/21

232

ENGEL, ULRICH, *Deutsche Grammatik*, 2. verb. Auflage, Julius Groos Verlag Heidelberg, Heidelberg 1988, S. 410

HELBIG, GERHARD / BUSCHA, JOACHIM, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Langenscheidt•Verlag Enzyklopädie, Leipzig, Berlin, München 1991, S. 68 ff

*Duden Band 4, Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, 3., neu bearbeitete Auflage, Dudenverlag, Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich 1973

233

*Obiyuru* (怯ゆる) ist die 連体 (attributiv)-Form von 怯ゆ = ängstlich sein, sich fürchten. Die Stellung hinter dem Substantiv ist nicht üblich, sie ist mit stilistischen Erwägungen erklärbar.

234

Der Musikwissenschaftler KIKKAWA stellt überzeugend dar, wie die Stimmung eines Musikstückes eben nicht interkulturell gleich empfunden wird.

KIKKAWA EISHI, *Nihon ongaku no seikaku, Wanya shoten, Tōkyō* 1948  
吉川英士 著 「日本音楽の性格」 わんや書店, S.4

235

HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 3. Aufl., Vieweg, Braunschweig 1870

[Die Übersetzung ins Englische von ALEXANDER J. ELLIS, basierend auf dem Original der vierten (und letzten) deutschen Auflage von 1877 stellt zusätzlich einen reichen Fundus an erläuternden Informationen dar, womit der Wert des Originals sogar noch erhöht wird. KHI]

HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *On the Sensations of Tone*, Dover Publications, New York 1954

236

HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien*, Kindler Verlag, München 1972

237

### **Tonleitern und Tongeschlecht: einige erläuternde Anmerkungen**

Vieles ist fremd an der japanischen Musik für westliche Ohren: der trockene Klang von *koto* und *shamisen*, die wie unter Schmerz hervorgestoßenen Gesangslaute beim *nōgaku*, der offenbar nicht vorhandene Reim in den gesungenen Texten, aber ganz besonders die anfangs nicht faßbaren Melodien und Harmonien. Andererseits würde, wenn es ihn gäbe, ein mit westlicher Musik nicht vertrauter Hörer wohl auf ähnliche Beschreibungsmuster zurückgreifen, wenn er zum ersten Mal mit MOZARTS *Königin der Nacht* oder mit einer längeren Passage aus dem *Ring der Nibelungen* konfrontiert würde. Diese Erläuterungen handeln also, ganz im Sinne dessen, was über *Aufnahmeraster* gesagt wurde, nicht von Qualität, sondern von Gewöhnung und Vertrautheit.

When a foreigner hears melodies of another country, the necessary and quickest preparation for the appreciation of their peculiarities is to grasp the characteristics of their scales.

---

TANABE HISAO, *Japanese Music*, Translated by SHIGEYOSHI SAKABE, *Kokusai Bunka Shinkokai* [The Society for International Cultural Relations] *Tōkyō*, Japan 1936, S. 18

Dem zitierten Rat folgend, doch immer mit dem Ziel, lediglich das Fremdartige an der japanischen Musik sichtbar zu machen (und nicht etwa an musiktheoretischen Diskussionen teilzunehmen), lege ich diesen Zeilen vor allem die 1936 [!] verfaßten Ausführungen von TANABE HISAO (田辺尚雄, 1883-1984) in seinem *Japanese Music* zugrunde. Für weitergehende musiktheoretische Darstellungen sei auf die Fülle einschlägiger Fachliteratur verwiesen. Leider, es sei vorab bemerkt, kommt auch eine nur fragmentarische Beschreibung der Gegebenheiten trotz aller einschränkenden Hinweise nicht ganz ohne Rückgriff auf musiktheoretische Terminologie aus.

TANABE war Musikwissenschaftler, *bunka kōrōsha* (文化功勞者, Kulturpersönlichkeit) und als einer der Begründer der 1936 gegründeten und heute noch existierenden *Tōyō ongaku gakkai* (社団法人東洋音楽学会), zu denen auch der hier ebenfalls zitierte KISHIBE SHIGEO (岸辺成雄) gehörte, eine Autorität. Ich halte seine Darstellung japanischer Tonleitern einschließlich des damit verbundenen Intervallproblems für die mit Abstand verständlichste. *Japanese Music* ist die übersetzte Niederschrift einer Vorlesungs-Serie, die TANABE im Auftrag der *Kokusai Bunka Shinkōkai* (国際文化振興会) 1936 gehalten hat.

Die traditionelle Musik Japans baut auf pentatonischen Tonleitern, wie auch hier bestätigt wird:

Jap.[anische] M.[usik] hat eine klare oder verschleierte pentatonische Basis (...).

LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO.

Die weiter unten eingeschobene Tabelle 23 zeigt eine Auswahl der wichtigsten. Diese Tradition setzt sich zum Teil in der Kunstliedliteratur fort. Pentatonische Tonleitern gibt es auch in Europa, vor allem in der Volksmusik, was sofort die Vermutung nahelegt, z. B. *Auld lang syne*, eine schottische Melodie auf Fünfton-Basis, sei deshalb so populär geworden in Japan, dort unter dem Titel *Hotaru no hikari* 「蛍の光」. Auf den Punkt weist indirekt auch WATABE-GROSS in ihrem *Die Einführung der europäischen Musik in Japan* hin, in welchem sie den historischen Prozeß thematisiert. Geschildert wird die Entwicklung der *shōka* 「唱歌」 (Schul)-Lieder:

Bei den meisten Liedern des ersten Bandes der *Shōgaku shōgakushū* handelt es sich nicht um Neukompositionen, sondern um westliche Volkslieder, die mit einem eigenständigen japanischen Text unterlegt werden. Bevorzugt werden europäische Lieder ausgewählt, die die pentatonische Tonleiter benutzen, z.B. aus Schottland oder Irland, weil diese der japanischen *yo na nuki*-Tonleiter ohne vierten und siebten Ton am nächsten kommen.

WATABE-GROSS, aaO., S. 155

Das Gegenüber von japanischen und westlichen Tonleitern zeigt sich als komplexes Problem, dessen Wurzeln in der unterschiedlichen Intervallberechnung liegen. Das Problem ist Musikern natürlich bekannt. Z. B:

(...) In addition, the intervals between pitches in both *noh* and *shamisen* music are often not those of the Western tempered scale.

MALM, WILLIAM P., *Six hidden views of Japanese music*, Univ. of California Pr., Berkeley, Calif. u. a. 1986, S. 39

Eine Folge davon ist, daß die überlieferte Musik Japans und ihre Tonfolgen sich auf dem westlichen fünflinigen Notensystem nur ungenau repräsentieren lassen. Um sie einem größeren Publikum näherzubringen, führt jedoch kein Weg daran vorbei, auch traditionelle Musikstücke auf diesem System zu notieren, mit all seinen Symbolen und Vereinbarungen. Obwohl sie dadurch zwangsläufig vom

Original entfernt werden, also nur Annäherungen sind, unterscheiden sie sich durch Auswahl und Kombination der Töne immer noch fundamental von westlicher Dur-Moll-tonaler Musik. Es ist also gerechtfertigt, auch dann von japanischen Tonleitern zu sprechen, wenn sie auf fünfzeiligen Systemen notiert sind, solange man sich der Ungenauigkeit der Notation bewußt bleibt.

Der Standpunkt wird allgemein akzeptiert:

日本の音楽は、音階や音程などが西洋音楽とは違います。したがって、五線譜を用いることは正確性を欠くことになります。しかし、ある程度の旋律の姿は五線譜によって見いだすことができます。

Die Tonleitern und die Intervalle der japanischen Musik unterscheiden sich von denen der westlichen. Die Verwendung von fünflinigen Notensystemen führt daher zu Einbußen bei der Genauigkeit. Dennoch: Zu einem gewissen Grad läßt sich die Melodieform auch aus fünflinigen Notensystemen ablesen.

*Kōkōsei no ongaku I*, aaO., S.84

An dieser Stelle müßte man nun zur weiteren Erklärung tiefer in die Musiktheorie eingehen, als es das Ziel dieser Arbeit rechtfertigte. Es sei lediglich auf den als Problem repräsentativen *Leittongedanken* verwiesen, d. h. den Halbtonschritt vor dem oberen Grundton, den westliche Hörer unbewußt verlangen und voraussetzen, ein Merkmal, von dem HATTORI etwa in *Traditional Folk Songs of Japan* sagt, daß es (zumindest in der traditionellen Volksmusik) allen japanischen Tonleitern fehle:

Japanese do not need a leading tone of a half tone, because they are well accustomed to sing without it. Should a leading note of a half tone be inserted, the melody would sound extremely Western-like. (S.222)

HATTORI RYŪTARO, Hrsg., *Traditional Folk Songs of Japan, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1966  
服部龍太郎「日本民謡曲集」[in englischer Sprache], S. 222

[Für westliche Leser auf englisch verfaßte Theorien wie die von TANABE, KISHIBE, HATTORI und GUIGNARD ("eine quasi Leitton-lose Tonleiter mit Dur-Charakter") u.a., greifen notgedrungen auf westliche Terminologie (Dominante, Tonika, Tonalität usw.), und zur optischen Darstellung auf das westliche Notensystem zurück.]

Tonleitern und Intervalle sind zunächst und an der Oberfläche ein rein physikalisch-mathematisches Problem, es ist quantifizierbar, sein Gegenstand sind Frequenzen, die sich in Brüchen, Wurzelwerten (*Zwölfte Wurzel aus 2* [!]) lautet die Formel für die Intervalle der temperierten Tonleiter), Hertz oder Cent usw. ausdrücken lassen. In ihrer Bedeutung für die Musik überschreiten sie jedoch das Feld der Physik und der Mathematik:

Heute dominiert der "Physikalismus" innerhalb der Musiktheorie in so hohem Maße, daß die Musik selbst in Gefahr ist, den Naturwissenschaften als Teilgebiet eingeordnet zu werden.

Die Musik ist aber keine Wissenschaft. Sie ist etwas Naturgegebenes, das der Mensch durch seinen Willen geordnet und zur Kunst geformt hat, deren Gesetze er allerdings mit Hilfe der Naturwissenschaften zu ergründen versucht. In ihrem Mittelpunkt steht nicht die Mathematik und nicht die Physik, in ihrem Mittelpunkt steht der Mensch und seine emotionale Einstellung zu ihr.

VON DER OSTEN, ELISABETH, *Der musikalische Satz: Harmonie- und Melodielehre*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1955, S.IV

Die Physik und die Mathematik gelten überall, die Menschen unterschiedlicher Kulturen haben aber unterschiedliche Vorlieben und eine unterschiedliche "emotionale Einstellung" zur Musik. Sie "ordnen und formen zur Kunst" auf ihre jeweils unterschiedliche Weise; die unterschiedliche Auswahl der Töne und deren Aneinanderreihung (Harmonisierung) führen zu unterschiedlichen akustischen Charakteristika.

Music is commonly referred to as an international language. All human beings share common emotions and sentiments regardless of race or nationality, and music is a direct expression of human feelings. But in reality tastes differ according to modes and manners, and the language of one people differs from that of another. And thus national music which is closely related to the national language has come to possess characteristics peculiarly its own. Distinctions of different national musics are more clearly discernible in the Orient.

TANABE, aaO., S. 5

So lebt die traditionelle japanische Musik beispielsweise von flexiblen Tonabständen, bezieht einen Teil ihrer Attraktivität daraus. Tonleitern sind anders definiert in jener Musikkultur. Spieler oder Sänger können an bestimmten Stellen ad hoc über den jeweils passenden Ton entscheiden. Das bedeutet, daß man nicht allen Tönen einer bestimmten Melodie eine bestimmte Tonhöhe oder -länge oder andere Qualität zuordnen kann.

Auch wenn die Meinung GUIGNARDS, "praktisch alle" japanische Musik habe chinesische Tonleitern als Basis, den Darstellungen TANABES widerspricht, so scheint seine darüberhinaus zum Ausdruck gebrachte, kategorische Haltung geeignet, die in diesen Erläuterungen präsentierten Gedanken zu stützen und abzurunden. Er nimmt Bezug auf zwei der ersten etablierten Musikgattungen, die Hofmusik *gagaku* und den buddhistischen Ritualgesang *shōmyō* (siehe Fußnoten zu Kapitel 1), und 'postuliert':

(...) Wie die griechische Musiklehre - ein historischer Zusammenhang ist durch die Verbindungen der Seidenstraße durchaus anzunehmen - kennt diese ursprünglich chinesische Theorie eine durch Quinten-Schichtung erreichte Aufteilung der Oktave in zwölf Halbtöne. Aus diesem Material wurden Siebenton-Modi gebildet, die dem europäischen Dur und Moll\* äußerlich nicht unähnlich sind. Doch diese 7tönigen Leitern existierten fast nur in der Lehre, boten aber den theoretischen Rahmen für eine Praxis, in der Fünftönenreihen vorherrschten. Diese sog. Pentatonik wird in der Folgezeit die Basis praktisch aller Musikgattungen Japans.

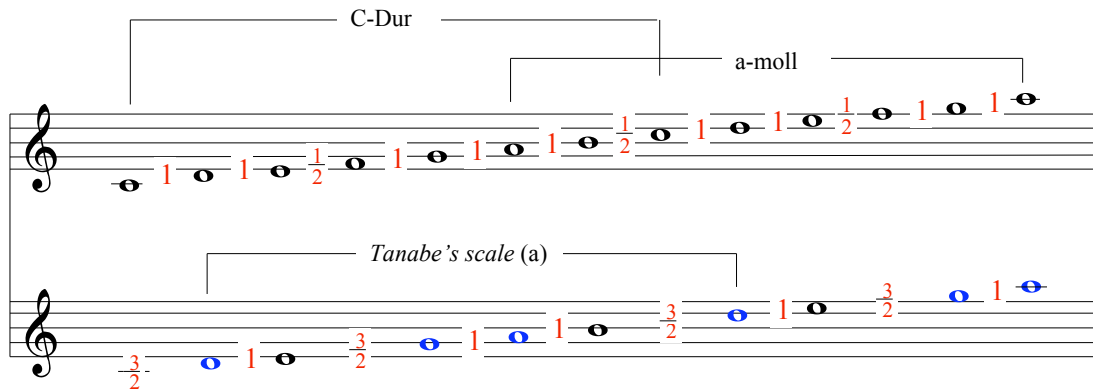
\*Als Musik haben natürlich weder *shōmyō* noch *gagaku* irgendetwas mit Dur/Moll-Modalität zu tun.

GUIGNARD, SILVAIN, Hrsg., *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*: eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), Iudicium-Verlag, München 1996, S. 20

Durch die Hinzunahme japanischer Gegebenheiten erfährt die Intervallproblematik eine Steigerung ihrer ohnehin einschüchternden Komplexität. Jeder Versuch, ihre Besonderheiten abgekürzt und leichtverständlich darzustellen, muß fragmentarisch bleiben - auch der vorliegende. Es existiert aber eine Fülle an Fachliteratur, aus der sich der Interessierte ggf. ein genaueres Bild der Zusammenhänge formen kann.

Als "fundamental form of the Japanese scale" stellt TANABE eine pentatonische Tonleiter mit den Tönen *d-e-g-a-h-d* vor, in der Darstellung unten (a) mit den Intervallen Ganze - 3Halbe - Ganze - Ganze - 3Halbe. Das entspricht der *ritsu* (律) Skala (in Tabelle 23), hat mit ihr aber ausdrücklich zunächst nichts zu tun.

Rot = Intervalle in Halbton- und Ganztonschritten:  $\frac{1}{2}$ , 1  $\frac{3}{2}$  usw.



In dieser Tonleiter (a) seien der 1., der 3., der 4. und der letzte Ton das "Skelett", dessen Intervalle mathematisch fest bestimmt und in allen traditionellen japanischen Tonleitern so enthalten seien. Zumindest in dem zitierten *Japanese Music* äußert sich TANABE nicht zur mathematischen Berechnung dieser Intervalle. Legt man versuchsweise eine nach physikalischen Gesichtspunkten (Quinten und Terzen) berechnete Skala zugrunde, deren Intervalle z.B.  $1 - 9/8 - 5/4 - 4/3 - 3/2 - 5/3 - 15/8 - 2$  lauten können, dann hätte TANABES "Skelett" die Werte:  $1 - 4/3 - 3/2 - 2$ . Die Intervalle in diesem "Skelett" haben die Abstände 5Halbe - Ganze - 5Halbe, oder Töne in der Folge Tonika - Quart - Quinte - Tonika. Es sind also zwei reine Quarten in diesem "Skelett", getrennt durch eine große Sekunde mit dem Wert  $9/8$  in der Mitte. In diesem Sinn wären die Abstände in der Tat "mathematically fixed" (TANABE, S. 20).

Die Errechnung der Zahlenverhältnisse:

$$d = 1$$

$$g = 1 \cdot \frac{4}{3} = \frac{4}{3}$$

$$a = \frac{4}{3} \cdot \frac{9}{8} = \frac{36}{24} = \frac{3}{2}$$

$$d' = \frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3} = 2$$

TANABE betont, die traditionelle japanische Tonleiter sei - im Unterschied zur traditionellen chinesischen - nicht pythagoreisch, also nicht durch das Aufeinandererschichten von Quinten entstanden. "Now, in Chinese scales, the fundamental form ist the following pentachord:" Er nennt *d-e-fis-a-h-d*, eine Tonleiter mit den Intervallen Ganze - Ganze - 3Halbe - Ganze - 3Halbe. Auch hier: die Skala ist die gleiche wie die der *ryo* (呂) und auch der *Dur-yo-na-nuki* in Tabelle 23, soll aber vorerst unabhängig davon gesehen werden.

In den [pythagoreischen] Tonleitern chinesischer Abstammung sei keine reine Quart möglich [das sog. pythagoreische Komma, ein Problem der Musiktheorie, das mit der Einführung der temperierten Tonleiter in den Hintergrund geschoben, aber nicht gelöst wurde, vergrößert die Quart, was zu einem höchst unangenehmen Klang führt]. Genau die reine Quart jedoch sei von alters her das charakteristische Intervall japanischer Musik!

Die "harmonic cell", das Intervall *d-g-a-d*, sei "absolutely unchangeable" wie das Skelett eines Körpers, aber die beiden restlichen Töne, *e* und *h*, seien flexibel wie die Muskeln. Sie änderten ihren Ort (d.h. ihre Frequenz) während des Spiels oder zur Bildung weiterer Tonleitern. Tatsächlich ist in den in Tabelle 23 dargestellten japanischen Tonleitern *ritsu* (律), *miyako-bushi* (都節), *in* (陰), *yō* (陽) jeweils das 'Skelett' Tonika - Quart - Quinte - Tonika enthalten, nur die Töne dazwischen werden bewegt. Wie man leicht nachprüfen kann, lassen sich die angegebenen Tonleitern verlängern und es lassen sich mehrere verschiedene Grundtöne wählen und mehrere verschiedene 'Tongeschlechter' einfügen, ganz ähnlich, wie in die verlängerte C-Dur Tonleiter auch die a-moll-Leiter paßt. Aus der Notation ist jedoch nicht ersichtlich, ob die jeweils enthaltenen Quartan rein sind oder nicht, ob also nach TANABE eine chinesische oder eine ursprünglich japanische Tonfolge zugrundeliegt. Insofern liegt das eigentlich Japanische, das TANABE zeichnen will, nicht zwischen z.B. *ritsu* (律) und *ryo* (呂), die beide heute zwar versetzt, aber auf ein und denselben verlängerten Tonleiter mit identischen Tonabständen liegen, sondern in der Flexibilität, mit der die Töne zwischen dem "unveränderlichen" Gerüst *d-g-a-d* ausgestattet sind. *E* könne sich bis *f* bewegen und *h* bis *c* (und überall dazwischen) usw., so lautet die Essenz seiner Ausführungen.

Um den Gebrauch von Akzidenzien zu vermeiden, ist in der unten eingeschobenen Tabelle 23 nicht *d*, sondern *c* der Grundton der westlichen Tonleiter, die japanischen Tonleitern wurden passend gemacht, d.h. entsprechend transponiert.

In der genannten Flexibilität liegt ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur westlichen Musik, wo alle Töne einer Tonleiter mathematisch fixiert sind. Als konkretes Beispiel führt TANABE die japanische Nationalhymne *Kimi ga yo* 「君が代」 an, die, ursprünglich von HAYASHI HIROMORI (林廣守, 1831-1896) komponiert, später von dem Deutschen FRANZ ECKERT (1852-1916) umgearbeitet worden sei. Letzterer habe die zwischen dem "Skelett" liegenden Töne als feste, unveränderliche behandelt, während HAYASHI ganz andere Harmonien in seiner Version für *gagaku* (雅楽, Musik, gespielt am Kaiserhof) komponiert habe. ECKERTS Version sei "fundamentally at odds with the nature of Japanese music"!

Sucht man nach der Beziehung dieser Gegebenheiten zu dem Thema dieser Arbeit, dann bietet sich als Beispiel die Nr. 46 aus Kapitel 7, *Shikararete* 「叱られて」 [*gescholten*] von HIROTA RYŪTARŌ (弘田龍太郎), an. OSADA GYŌJI (長田暁二) spricht vom Tongeschlecht "Dur" in diesem Stück:

平明な日本的性格を好んだ広田の曲は、調の淋しさを十分に反映して実に美しく、長調でゆったりとした民謡風の旋律で綴っています。

Dieses Stück von HIROTA, diesem Liebhaber des einfachen und klaren japanischen Charakters, in welchem die Tonart gut die einsame Stimmung reflektiert, ist wirklich schön, und stellt in Dur gehalten eine langsame, volksliedartige Melodie dar.

OSADA GYŌJI, Hrsg., *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen*, Yamaha Music Media, *Tōkyō* 2007  
長田暁二 編 「心にのこる日本の歌 101 選」 ヤマハミュージックメディア, S. 100

Wenn stimmt, was er sagt, dann muß mit seinen 4 ♭ das Stück in *As-Dur* stehen. Die Tonleitern in Tabelle 23 jedoch stützen diese Annahme zunächst nicht:



## Tabelle 23

Rot = Intervalle in Halbton- und Ganztonschritten:  $\frac{1}{2}$  1  $\frac{3}{2}$  usw.

The image displays five musical staves, each representing a different Japanese scale. The scales are labeled with their names in Latin and Japanese characters, and their corresponding intervals are marked with red numbers and fractions. The scales are:

- C-Dur**: C major scale, intervals: 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1.
- a-moll**: A minor scale, intervals: 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1.
- Dur-yo-na-nuki ヨナぬき / ryo 呂**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.
- mitsu 律**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.
- moll-yo-na-nuki ヨナぬき**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.
- miyako-bushi 都節**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.
- in 陰**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.
- yô 陽**: Scale with intervals: 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1,  $\frac{3}{2}$ , 1, 1.

Quellen:

HATTORI, aaO.

*The Japanese Music*, dort:

MITSUKURI SHUKUICHI, *Japanese Scales and their Harmonic Treatment*, in: *The Japanese Music*, Japanese National Committee of The International Music Council, Tōkyō 1967

TANABE, aaO.

KISHIBE, aaO.

*Shikararete* fängt auf **C** an und endet auf **B**, was nicht für As-Dur spricht und auch nicht für die andere Möglichkeit f-moll. Darüberhinaus besteht es nur aus den Tönen **B-C-Es-F-As-B**, es baut also auf einer pentatonischen Tonleiter. Läßt man die Tonfolge bei **B** beginnen, hat sie die Intervalle: Ganze - 3Halbe - Ganze - 3Halbe- Ganze. Das wäre, wie Tabelle 23 zeigt, die *yō*-Tonleiter (陽旋法). Läßt man sie aber bei **As** beginnen: **As-B-C-Es-F-As**, dann hat sie die Intervalle Ganze - Ganze - 3Halbe - Ganze - 3Halbe, und das wäre, wie aus Tabelle 23 ebenfalls ersichtlich, die japanische *ryo* (呂) - oder die *Dur-yo-na-nuki*-Leiter. Und das ist die Erklärung für OSADAS Angabe "Dur".

### *Yo-na-nuki*

In der westlichen Musikwelt gilt als Definition für eine Dur-Tonleiter die Intervallfolge Ganze - Ganze - Halbe - Ganze - Ganze- Ganze - Halbe (Töne). Sie verleiht einer auf dieser Basis komponierten Musik einen ganz bestimmten Charakter: positiv, offen. Die Intervallabfolge einer moll-Tonleiter ist eine andere; sie gibt einer auf ihrer Basis komponierten Musik einen anderen ganz bestimmten Charakter: pessimistisch, traurig usw. Offenkundig sind dies Bezeichnungen subjektiver Empfindungen; solche lassen sich per Definition nicht in allgemeingültiger Form postulieren. In *stiller Nacht* von BRAHMS, die *Lorelei* von SILCHER usw. stehen in Dur, dabei sind sie an melancholischer Stimmung kaum zu übertreffen. Dennoch, daß Dur und Moll im allgemeinen unterschiedliche Charaktere repräsentieren, ist schwer zu bestreiten.

Entfernt man den vierten und den siebten Ton aus einer westlichen Tonleiter, dann bekommt man eine den traditionellen japanischen Tonleitern *angenäherte* Fünfton-Leiter, die sogenannte *yo-na-nuki* [4 und 7 entfernt]. Ist das Ausgangsgeschlecht Dur, dann entsteht die sogenannte *Dur-yo-na-nuki*. Ist Moll das Ausgangsmaterial, wird eine sogenannte *Moll-yo-na-nuki* daraus (vgl. Tabelle 23). Derartige Bezeichnungen sind mehr kategorisierend als charakterisierend, da ihnen der typische Dur- oder Moll-Charakter nur noch bedingt innewohnt. Die Tonabfolge stimmt nur am Anfang, und der 7., der Leitton, der letzte Halbtonschritt, westlichem Musikgefühl unverzichtbare Voraussetzung, fehlt ganz. Trotzdem kann man zum Beispiel im *Moll-yo-na-nuki* der Nr. 41. *Chūgoku chihō no komori uta* 「中国地方の子守唄」, den traurigen Charakter der Melodie kaum überhören.

日本の子守歌には暗いイメージがつきまといっている感じがしてなりません。「子守り」というと、幼い子が赤ん坊を背負っている様子をすぐに想像するからでしょうか。貧しさと背中あわせの歌というイメージがどうしても先立ちます。山田耕筰が編曲した「中国地方の子守歌」では、あわれっぽい言葉はひとつも出てこないのですが、でもあのメロディはやっぱり暗い感じです。

ドイツの子守歌には暗さがまったくありません。(…) 子守歌には、ちょうどゆりかごが揺れているようなムードを持った、スローテンポの曲が多いということに気づかれるでしょう。(…)

Ich habe immer das Gefühl, daß japanische Wiegenlieder von dem Gefühl einer schwer-mütigen Szene begleitet sind. Das kommt wohl daher, daß man, wenn man *wiegen* [wörtl. hier: ein Kind schützen] sagt, man unwillkürlich das Bild eines jungen Kindes vor Augen hat, das ein kleines Baby auf dem Rücken trägt. Der Eindruck der Assoziation des Liedes mit Armut drängt sich einfach in den Vordergrund. In dem von YAMADA KŌSAKU transkribierten *Wiegenlied aus Chūgoku* [Gegend in West-Honshū] kommt kein einziges sentimentales Wort vor, aber die Melodie ist doch schwermütig.

In deutschen Wiegenliedern gibt es überhaupt keine Schwermut. (...) Unter den Wiegenliedern, so bemerkt man, gibt es viele in langsamem Tempo, in einer Stimmung, genau wie das Schaukeln einer Wiege. (...)

238

Es bot sich an, die Zusammenfassungen der Lehrbücher für Gymnasien des Jahrgangs 2009 / 2010 als Einleitung zu übernehmen:

(...) 日本人は、音楽をそれ自体で独立したものとして考えるのではなく、常に文学や演劇などとの密接な結び付けの中で捉えてきたのです。

*Kōkōsei no ongaku I*, aaO., S. 124

239

日本の伝統音楽は、その大部分が声楽曲であるといつていいほど、言葉と緊密な関係をもって発展してきました。これらの声楽曲は、謡曲（能の音楽）、浄瑠璃などに代表される、物語を語ることを主体として「語り物」と、地歌、箏曲、長唄などに代表される、音楽的な表現を重視した「歌い物」に大別されます。また日本の伝統音楽には、能楽における謡、文楽における義太夫節、歌舞伎における長唄、常磐津節、清元節など、総合芸術の一要素としてはぐくまれた音楽が多いのも特徴です。

*Kōkōsei no ongaku, Joy of Music*, aaO., S. 132

240

Erzwungen etwa von der Morenzahl in den Zeilen des Textes, oder von vereinzelt, neueren Versuchen, mit der Musik der Sprachmelodie zu entsprechen (siehe Kapitel 8.4: *karatachi no hana*).

241

Weil nicht einmal ein Autor wie KISHIBE das Verhältnis berührt, sondern die Beziehung auf theatrale Aspekte beschränkt, darf man vermutlich schärfer formulieren: Gedanken, die Noten seien in einer speziellen Beziehung zu den Worten, womit die Essenz eines westlichen Kunstlieds benannt wäre, existieren in der japanischen Musiktheorie nicht.

Ninety percent of the compositions of the whole traditional music is vocal, both in lyrical and narrative styles, and instrumental music can be found mainly in Gagaku, Koto and Shakuhachi music. [Während *gagaku* die Bezeichnung eines Musikstils ist, sind *koto* und *shakuhachi* Instrumente. Für KISHIBE ist die spezielle Musik, gespielt auf diesen Instrumenten, jeweils auch ein Musikgenre. KHI]

The dominance of literature over music is so strong that a good understanding of Japanese traditional music requires a good knowledge of the language. However, in Noh, Kabuki and Bunraku, the elements of theatre and dance accompanying the vocal music help towards an understanding of the latter to a great extent. The interpretation of music, literature, theatre and dance thus constitutes one of the prime factors in the consideration of the Japanese musical tradition.

KISHIBE, aaO., S. 17

242

BORRIS, SIEGFRIED (Hrsg.), *Musikleben in Japan: in Geschichte und Gegenwart, Berichte, Statistiken, Anschriften*; Bärenreiter, Kassel u.a. 1967

243

わが國古代の歌謡を見ると、その何れにも涉っている特徴は、静的であり、かねてまた優美である点である。その静的であるという点は、何れの国の古代芸術にも見られるにしても、優美という点は、ひとりわが古代芸術に現われているものではないだろうか。

KOBAYASHI AIYŪ, *Shi to ongaku to butō, Kyōbun-sha, Tōkyō* 1924

小林愛雄 著 「詩と音楽と舞踏」 京文社, S. 205

244

In the conflicts of logic versus emotion and science versus nature, emotion and nature usually triumph. As will be mentioned later, the number three is one of the basic elements of musical structure in regard to form, as in the case of the Western sonata, but not with the idea of a A-B-A symmetry. In the Japanese tradition, these three elements consist of *Jo-Ha-Kyū* (序破急), that is, slow introduction - exposition in a brighter tempo - fast conclusion. This may have been influenced by the Chinese philosophical idea of the three elements, Heaven, Earth and Man. The form of *Jo-Ha-Kyū* was used in the instrumental music of *Gagaku* and became more fruitful in the literal and dramatical expression of *Noh*, *Kabuki* and *Bunraku*. Contrary to the technological modern Western music, which aims "to conquer nature", Japanese music aspires to the harmony of nature and man, as is the case in the music of India. The fondness of the refinement of "free rhythm" may have stemmed from a love of nature. The well controlled harmonic structure of modern western music may be understood as a triumph of science and logic, while the delicate melodic structure of Japanese music, decorated by delicate colours of sound and microtones, can be regarded as a triumph of nature and human sensitivity.

KISHIBE, aaO., S. 17

245

U.a. in:

HOSHI AKIRA, *Nihon no ongaku no rekishi to kanshō, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1971

星旭 著 「日本の音楽の歴史と鑑賞」 音楽之友社

BORRIS, aaO.

So stellt etwa NAGAHARA KEIZŌ (永原恵三) in *Musik in Japan* indirekt fest, KIKKAWA stehe für eine verstärkte Berücksichtigung überlieferten Liedguts usw., in:

GUIGNARD et. al. aaO S.202;

*Oto to kotoba: TANIMURA Kō sensei taikan kinen ronbunshū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1993

「音と言葉：谷村晃先生退官記念論文集」 音楽之友社, z. B. S. 290

246

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vollständige Ausgabe nach der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage von 1859, Anaconda Verlag GmbH, Köln 2009, S. 234

247

それにしても「音楽は万国共通語である」とは、何と言う尤もらしいデマであろう。悲しい旋律は如何なる国民にも悲しく聞えるし、愉快な旋律は如何なる民族にも愉快に聞える。故に音楽は万国共通語である。——一応尤もらしい論理である。凡そデマと言うものは尤もらしいことを必要条件としている。然し、少し冷静に考えれば直ちにその弱体を暴露するのもデマの通有性である。若しも悲しい旋律が凡ての国民に悲しく聞え、愉快な旋律が凡ての国民に愉快に聞えるとしたならば、會て東郷元師（東郷平八郎）の國葬の際に某国から放送された哀悼音楽の一部に、曲もあろうに日本の俗曲中最も愉快なものゝ一つである「活惚れ」を含んでいたと言う事実は如何に説明されるであろうか。まさか某国と雖もその時から日本に對敵放送を行った訳でもあるまい。それは、欧米人が日本の音楽を大体に悲しく感ずる傾向があるからである。「活惚れ」は少なくとも器樂の演奏では、決して日本人が感ずるように愉快には彼等に聞えないからである。是即ち万国共通語説に対する第一の反証である。

次に又、假に一步を譲って、多くの場合悲しい音楽は大体日本人にも西洋人にも悲しく聞えるとしても、その程度の共通性ならば、何も音楽に限ったことではなく、泣き聲や笑い聲は如何なる国民が聞いても直ちに泣き聲や笑い聲に聞えるのである。換言すれば英語で笑っても日本語で笑っても、それは笑い聲として理解されるのである。是即ち消極的な第二の反証である。

所詮「音楽は万国共通語である」というのは、音楽の有する普遍性のみを誇大に強調し、その特殊性の方は全然目を蔽って顧みない所の議論であって、恰も敵の損害は誇大に宣伝し、味方の損害は頬被り全然発表しないのと同じ遣り方なのであった。然し我々は今こそ冷静に音楽に於ける特殊性を認識すべき時が来た。西洋音楽に比較して日本音楽が劣っているかのように見えたり日本人にさえ日本音楽の味が解らぬようになったりしたのは、皆この日本音楽の特殊性の認識の欠如から生じた悲しむべき現象なのである。

KIKKAWA, aaO., S. 2-3

248

私にはこの曲はとても悲しくきこえます。この曲を多少書きかえているとはいえ、合唱するなんてずいぶん無神経だと思います。

ARAI, aaO, S.126

249

芸術に於いては、客観的な作品も大切であるが、主観的な鑑賞態度もそれ以上に重要なことである。既に美術史の碩学ヴェルフリンの如きも美術作品の見方そのものの、自そのものが時代により変化することを指摘し、心理学社ミュラー・フライエンフェルスは音楽の聞き方の時代による変遷と民族による相異とをでききしている。楽譜に表された外形的な音楽の解剖のみで、日本音楽と西洋音楽とを比較することは、日本人と西洋人の二つの死体を解剖して比較するに等しい。

KIKKAWA, aaO., S. 4-5

250

KISHIBE, aaO., Vorwort

251

*Reigaku* (禮楽, etwa die Würde des Vergnügens): ein Extrakt aus den Begriffen *reisetsu* (礼節, Etikette) und *ongaku* (音楽, Musik). Der erste steht für die die Gesellschaft bestimmenden Verhaltensregeln, der zweite für die Seele der Menschen beeinflussende Töne / Musik.

(<http://kotobank.jp/word/礼楽>)

Den Einfluß dieser Lehre auf das Musikempfinden übernahmen von KIKKAWA andere Autoren, unter ihnen:

HOSHI, aaO., S. 15 f.

252

而して「和」とは和合の和である。調和の和である。それは人の和合を意味すると同時に、音の調和を意味するものであり、従って、論理的概念を示す言葉であると同時に、美的原理を示す言葉なのである。

KIKKAWA, aaO., S. 38

253

Altersangaben nach: LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO.

254

「抑々芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさん事、寿福増長の基、佳齡延年の法なるべし。」

KIKKAWA, aaO., S. 38

255

「此芸とは、衆人愛敬 [しゅうじんあいぎょう] をもて、一座建立 [いちざこんりゅう] の寿福とせり。故に余り及ばぬ風体のみならば、又諸人 [もろびと] の褒美欠けたり。此のために能に初心を忘れずして、時に応じ、所によりて、実にもと思う様に能をせむ事、これ寿福也。」

Ebd., S. 39

256

Erläuterung:

Mit seiner Fokussierung auf die Kontraste hat KIKKAWA recht, sofern er eine Beschreibung der Sonate vornimmt. Eine Sonate ist ein aus mehreren, durch innere Verwandtschaft unter sich verbundenen Sätzen bestehendes Tonwerk von ganz bestimmter Form. Der *erste Satz* ist der für die Sonate charakteristische, mit seiner sogenannten Sonatenhauptsatzform. Sie hat die Formteile *Exposition*, *Durchführung*, *Reprise* und *Coda*. Von allen Musikstücken, die einen Anfangssatz dieser Struktur haben, sagt man, sie hätten Sonatenform.

Die Form der Sonate wurde von den großen Komponisten der Klassik auf die Komposition für ver-

---

schiedene Ensembles (Violine und Klavier; Klavier, Violine und Cello; Streichtrio; Streichquartett etc.) und für Orchester (Symphonie) usw. übertragen.

257

右に考察したように、日本人は「和」の精神に徹したために、美的構成原理としてのコントラストというものを喜ばなかったのである。そして其の結果、洋楽の構成とは非常に異なる様相を呈していることが見られるのである。故に日本音楽と西洋音楽との外観上の相異は、決して価値の高下を示すものでなく、又進歩の段階を示すものでもないことを忘れてはならぬ。

KIKKAWA, aaO., S. 52

258

Siehe hierzu insbesondere Kapitel 6.3: Die Sprachbetrachtung von MORI ARIMASA

259

「作曲」と言う考え方は洋楽からの借り物である。日本音楽では、曲は作るのではなく、生れるのであり、与えられるのである。音楽は人間がでうちあげるものではなく、音楽家を通して生れ出でた神の言葉であり、自然の聲なのである。

KIKKAWA, aaO., S. 63

260

目的のためには手段を選ばずと言うことは日本音楽の演奏に於いてはゆるされなかったのである。聴覚の美は常に視覚の美を失わないことを前提としてその範囲内で許されたのである。

Ebd., S. 82

261

「清」とは勿論、視覚的な概念である。それを聴覚の芸術たる音楽の上で論ずることは一見無理なことのようと思われるかもしれぬ。然しながら、その「清」と云う概念を少し広い意味に拡張するならば、それは決して無理な議論ではない。「清」は端正とか、すがすがしさとか、整然とか云う概念と共通のものである。さすれば、音楽の演奏の際の姿勢や動作と関連を持つ所の概念であると見ても差支えなからう。この意味に於いて日本音楽の演奏を考える時に、其処には極めて特殊な事情のあることに思い到るのである。

Ebd., S. 75

262

GUIGNARD, aaO., S.34

263

西洋には、ピアノやヴァイオリンの演奏法を書いた本が実に沢山あるが、それ等は純然たる技巧に関する説明が主であって、如何にすれば美しい、正しい音が効果的に出せるかと言うことが、その最大にして最終の問題になっている。演奏の姿勢や指の運動もこの目的のためには微に入り細を極めて論じられている。然るに日本音楽の演奏法に関する本を見ると、全然事情がちがう。そこには技巧に関する説明は極めて少ない。そして演奏の姿勢や態度が非常な問題となっている。而もその姿勢の研究は、美しい音を出すための工夫でもなく、迅速に演奏するための工夫でもない。演奏の姿勢そのものの美しさが問題になっているのである。(…)

KIKKAWA, aaO., S. 75 / 76

264

(…) 即ち伶人の伝える雅楽を聴いて心が快活にならずしんみりとするのは、それが外国の輸入音楽であって、我が国民性に適合しないためであると、「たはれぐさ」の著者は解釈するのであるが、私は寧ろそのように後世の雅楽がしんみりとした性格を持って来た所に、外来音楽の日本的消化の姿を見出す者であって、このしんみりとした音楽こそ日本の国民の理想とした音楽であると思うのである。

(…) Was der Musikant da erzählt, der Grund, warum die Lebensgeister beim Hören von *gagaku* nicht erwachen und man melancholisch werde, wird von dem Autor des *Tawaregusa* [AMAMORI HOSHŪ, konfuzianischer Gelehrter (1668 -1755)] so interpretiert, daß es eben ausländische, importierte Musik sei, die zu unserem Volkscharakter nicht paßt. Ich bin jedoch einer, der findet, daß gerade dort, wo *gagaku* später diesen Charakter der Melancholie angenommen hat, gerade in der melancholischen also eine Musik zu sehen ist, die dem Ideal des japanischen Volkes entspricht.

Ebd., S.97

265

Das läßt sich den mehrfach zitierten Äußerungen von HELMHOLTZ, SCHOPENHAUER und anderen entnehmen. Auf den Gedanken einer 'analytischen' Hörweise sei daneben verwiesen. Damit sind Hörerklassen, Hörgewohnheiten gemeint, wie sie ADORNO einstufte, die von Konzepten wie Schönheit oder Wohlklang unberührt, in der 'Logik' des Tongefüges usw. die Essenz der Musik sehen, die aber mit Sicherheit auf eine Minderheit der Rezipienten beschränkt sind.

Vgl. ADORNO, THEODOR W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1975, (siehe Kapitel 1)

266

Zur japanischen Poetik, deren typische Formen gerne als 'Kurzgedichte' bezeichnet werden, existiert eine überwältigende Fülle weiterführender Literatur. Ohne sich zu weit auf das Gleis Literaturwissenschaft ablenken zu lassen, kann man konstatieren, unter Poetik verstehe man in Japan vor allem Lyrik. Vgl. stellvertretend unter dem Lemma Poetik:

Poetik (*shigaku*, *shiron*) beschränkt sich in der jap. Literaturgeschichte auf die Theorie der Lyrik und umfaßt (…)



LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO., S. 348

### Lyrik

*Lit* eine der 3 Hauptgattungen dichterischer Gestaltungsmöglichkeit, die am unmittelbarsten menschliche Stimmungen, Gefühle und Gedanken ausdrückt u. in gebundener Sprache [durch Reim u. Rhythmus od. nur durch diesen in Verse und Strophen gegliedert] ein stark subjektiv bestimmtes [gefühlsmäßiges od. gedankliches] Erlebnis vermittelt, das weltanschaulich bewertet wird; Gesamtheit der Werke dieser Literaturgattung - *Mus* gefühlbetonte Liedkunst (...)

*Großes Fremdwörterbuch*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1977

Auf die Eigenschaften dieser Gattung, d.h. die Ausrichtung auf das Gefühl, kommt es hier an.

267

Z. B. *Tansaishō* 「淡彩抄」 [Sammlung sanfter Färbungen], vertont von BEKKU SADAŌ (別宮貞雄, 1922 -)

Vgl: HATANAKA, aaO., S.96 ff

268

ŌKI ATSUO, *Shi no sahō / sakuhō to kanshō no shikata, Kin'en-sha, Tōkyō* 1955

大木惇夫 著 「詩の作法と鑑賞の仕方」 金園社

ŌKI ATSUO, *Shi no sahō / sakuhō kōgi, Manshōdō, Tōkyō* 1935

大木惇夫 著 「詩の作法講義」 万昇堂

269

### 詩の定義

一體詩とは何であろうか。詩が文學の領域に屬する特殊な成立であることは齊しく認めるところであるが、然らば、如何なる種類の文學であるかといふことになると、はつきりした定義が見當らないのである。古来から詩人、詩論家その他によって、多くの回答が與へられてはゐる。しかも、すべてが漠然としてゐるか、でなければ定義としての範圍が狭すぎるかして、未だに詩とは何ぞやといふ問題に對して、適確な解答が與へられてゐない。 S.3

(...) 我々が詩を正しく學問的に定義することはできないとしても、我々は直觀によつて、漠然とであるが、詩的なものと非詩的なもの —— 内容的にみても形式的にみても散文的なもの —— とを區別する勘をもつてゐることは疑ひ得ない。即ち両者はその「味はひ」に於て異なつてゐるのである。要はその「詩的な味はひ」が奈邊に由来するかといふことであらう。

我々は「あるもの」に對して、それを美しいとか、美しくないとか感ずる、萬人に共通な一つの心の動き —— 感じ方といつてもよい —— のあることを知つてゐる。勿論、人によつて、甲の美しとする所が必ずしも乙にとつても直ちに美しと感ぜられるものとは限らないが、兎も角、野蠻人すら羽毛とか赤い布とかに對しては一種の美感を持つ。

ところで、改まって「美とは何ぞや」といふ問題を提出して見ると、これを内容的

に定義することは又、容易ではない。哲學者カントのやうに、それは「無関心の快適」と定義したところで何になるか。極めて形式的な定義で、實質的内容的に美そのものゝ性質を現したものだといふことは出来ないではないか。しかも我々はある程度まで教養と勘に導かれて、美と非美とを區別することが出来る。均齊のとれた、少しも不調和な點のないものを美しいと感ずる人があるかと思えば、生命の躍動してゐる姿——調和とか均齊とかを破つた、一種の混沌たる力の横溢のうちに、生命的美感を感じずる人もある。そして、その何れも美とよばれることに變りはない。

これと同じやうに、詩とは何かと問はれたとき、我々は概観的には答へることが出来るかも知れないが、實質的内容的にみて、すべての個々の詩に當嵌まるやうな詩の定義を下すことは、ちよつと不可能であるといふ他はない。とは言え、我々は詩的教養とそこにおのづから育まれる勘の力とによつて、詩と悲詩とを見分ける事は容易に出来るのである。

ŌKI, *Shi no sahō / sakuhō kōgi*, aaO., S. 3; 5-6

270

Der Autor bezieht sich wahrscheinlich auf Äußerungen KANTS wie dieser

*Geschmack* ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.

in: KANT, IMMANUEL, *Kritik der Urheilkraft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1963, S. 211

271

(...) wird verständlich, wie Japan so ausgeprägte Kunstgattungen wie das *No*-Spiel oder das *Haiku* in so langer und reicher Tradition ausbilden konnte - mit einem so geringen Maß an Verständlichkeit für den Rest der Welt. Als 1968 eine berühmte *No*-Spiel-Truppe in London gastierte, bescheinigten alle Kritiker, also relative Kenner aller Möglichkeiten der Bühnenkunst, zugleich mit ihrer Bewunderung für die offenbar "in sich" äußerst geschlossene Kunst totale Fassungslosigkeit. Ähnlich chancenlos, was Verstehen angeht, ist ein Europäer, der zum erstenmal ein *Haiku* liest. Ein Kurzgedicht etwa folgenden Wortlauts: "Ein Licht entzündet sich am anderen in der Frühlingsnacht", erklärte mir, erstaunt über mein Nichtverstehen, ein japanischer Kollege als "natürlich so und nicht anders deutbar": Das Lichtgeben von Leuchter zu Leuchter sei in seiner Direktheit (die Leuchter müßten dabei ja gegeneinander geneigt werden, der Talg könne tropfen!) ein sehr ungewöhnlicher, ja geradezu zuchtloser Vorgang, der in Verbindung mit "Frühlingsnacht" an Laszivität und Gefahr der Verführung denken lasse.

KRUSCHE, DIETRICH, *Japan: konkrete Fremde: Dialog mit einer fernen Kultur*, 2., überarbeitete Aufl., S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1983, S. 82

272

中国大陸から洗練された世界観の体系（仏・儒・道）が入って来るまえに、日本には、此岸的・非超越的な一種の世界観があった。今それを神道的世界観とよぶとすれば、その神道的世界のなかで、仏教が栄え、儒教が支配し、さらに西洋思想の影響が加わった。日本の芸術の歴史の思想的背景は、そのような外来思想の「日本化」の過程である。「日本化」の内容は、大ざっぱに言えば、「世俗化」である。そこ

で日本は、中国と共に、世俗的（非宗教的）な芸術を、他のあらゆる文化よりも、はるかに早く、はるかに長い時期にわたって、発達させたのである。

KATŌ SHŪICHI 加藤周一 in:

*Tetsugaku XIV Geijutsu*, Band 14 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō 1969

「哲学」XIV 芸術 (...) (全18巻) 岩波講座, S.98-99

273

インドのガネーシャ像は象頭単身の坐像が多いが、日本では抱擁する雙身像が多く、多頭多臂の像、象頭猪頭の二天抱擁する雙身像もある。雙身像は象頭人身の男女二体が抱きあい、たがいに相手の右肩にあごを乗せる姿勢でつくられる。男性像は歓喜天の前身である障難をなす魔王〔毘奈夜伽〕、女性像は魔王の性欲を満たして仏道に引き入れた十一面観音の化身とされる。

HAYAMI TASUKU, Hrsg., *Nihon no hotoke, Seishun shuppan-sha, Tōkyō* 2009

速水侑 監修「日本の仏」青春出版社, S. 167

274

FUJIMAKI KAZUHO, *Dairokuten maō Nobunaga, Gakushū kenkyū-sha, Tōkyō* 2001

藤巻一保 著「第六天魔王信長」学習研究社, S. 335f

275

*Kōjien* aaO.

NELSON, ANDREW NATHANIEL, *The Modern Reader's JAPANESE-ENGLISH CHARACTER*

*DICTIONARY*, Second printing, Charles E. Tuttle Company: Publishers, Rutland, Vermont u.a. 1975

*Shinshū Kōjiten [Dai 4 ban] Shūei-sha, Tōkyō* 1983

「新修広辞典 第4版」集英社

*Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary, Kenkyu-sha, Tōkyō* 1994

276

READER, IAN - TANABE, GEORGE J, aaO., S. 141

277

Bezeichnenderweise ist der Erbkönig nicht dem "vollen Kreise des Volkes", sondern einem Übersetzungsfehler entsprungen: Goethe hat sich von Herders Übersetzung einer dänischen Ballade unterm Titel *Erbkönigs Tochter* inspirieren lassen; im Original von Herders Vorlage stand aber *ellerkonge* (Elfenkönig).

ROBERT STOCKHAMMER in:

WITTE, BERND, Hrsg., *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, Reclam, Stuttgart 1998, S. 102

278

Siehe auch zu diesem Punkt, unter dem Lemma Literatur, das *kleine Wörterbuch der Japanologie*:

---

Durch die kleine Form bedingt, ist die Andeutung mit assoziativem Hintergrund ein Wesenszug jap. Lyrik.

LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO., S. 252

279

**菩提子** ぼだいし

菩提樹の實のこと。寺院に多く植ゑられてゐる。核果は小球形で、細毛を密布し、花も實もイヌビハに似てゐる。釈迦がこの樹の下で生れ、この樹の下で成道し、この樹の下で歿したので、菩提樹といふのださうである。

**Bodaishi**

Frucht des Lindenbaumes, der häufig in Tempeln und Klöstern gepflanzt wird. Die Steinfrucht ist klein und rund, mit feinen Haaren dicht versehen, Blüte und Frucht sind der Feige ähnlich. Der Buddha [*Shakamuni*] wurde unter einem solchen Baum geboren, er wurde erleuchtet unter einem solchen Baum, und er starb unter einem solchen Baum, der deshalb dem Vernehmen nach *Bodhibaum* genannt wird.

*Haiku saijiki, Kadokawa shoten, Tōkyō 1957*

「俳句歳時記」角川書店, S. 588

280

Es gibt in Deutschland ein weitverbreitetes Kunstverständnis, das von *Schönheit* völlig unabhängig ist: Im Extremfall gehen die Implikationen der Sichtweise 'rationaler' Kunstrezeption weit über alles 'Angenehme' oder 'Schöne' hinaus: Im deutschen Theater gilt selbst das Schlachten von Tieren für unverzichtbare Schauspielkunst - eine Ansicht, die auf Deutschlands Bühnen mindestens einem Schwein schon das Leben gekostet hat.

281

Ein namhafter Chorleiter, der mich um Erörterung einiger Aussprachedetails gebeten hatte, war bis zu dem Zeitpunkt der Überzeugung gewesen, es handle sich bei *Freude schöner Götterfunken*, dessen Inhalt er nach eigener Angabe nicht verstand, um einen christlich-religiösen Text.

282

中世音楽の風姿

中世の鎌倉足利時代は、音楽の上に仏教思想の表現された時代であると共に、国民精神の結晶を見た時代であるということが出来よう。

この時代の中心をなす音楽平曲謡曲などが、その材料を『平家物語』『源平盛衰記』から得て来たことは、注意すべき事実である。これらのものに現はれた仏教思想は、わが国古来の国民性と結びついて、そこに洗練された国民精神を形成したことは、とにもかくにもこの時代の誇りである。

Die Erscheinungsform der mittelalterlichen Musik

Man kann sagen, die mittelalterliche Periode der Kamakura / Ashikaga - Ära sei eine Epoche gewesen, in der buddhistisches Denken in der Musik zum Ausdruck kam, und gleichzeitig eine, in der sich der Volksgeist herauskristallisierte. Daß die Musik dieser Epoche, *Heikyoku*, *Yōkyoku* usw. ihr Material aus dem *Heike monogatari*, dem *Genpei jōsui ki* schöpfte, ist eine bemerkenswerte Tatsache. Ohne Zweifel kann diese Ära stolz

sein, daß das in diesen Stücken zum Ausdruck gebrachte buddhistische Denken verbunden ist mit dem überlieferten Volkscharakter unseres Landes, und daß sich daraus ein verfeinerter Volksgeist bildete.

KOBAYASHI AIYŪ, *Shi to ongaku to butō, Kyōbun-sha, Tōkyō* 1924  
小林愛雄 著 「詩と音楽と舞踏」 京文社, S. 208

283

Anmerkung:

Hier wird nicht dem populären Klischee das Wort geredet, wonach rationales Denken in Japan 'unterentwickelt' sei. Wer sich in Japans Wirtschafts- oder Industriewelt bewegt, dem wird schnell klargemacht, daß rationales Denken in dem Land mindestens ebenso 'entwickelt' ist wie in der übrigen Welt. Im praktischen Leben will dieses Denken genausowenig verletzt werden wie im Westen.

Es ist seine Nicht-Anwendung auf die Philosophie, auf die Ethik, auf Zwischenmenschliches, die auffällt, und es ist seine explizite sprachliche Zurschaustellung, die keine Wertschätzung genießt. In Kapitel 5 ist der Gedanke ausführlicher beschrieben.

Deshalb gehören Aussagen der folgenden Art, wie sie sich oft unter sonst durchaus brauchbare Informationen mischen, zu den zu sehr vereinfachenden Klischees:

Emotionen spielen eine wesentlich größere Rolle als nüchtern-rationales Denken und Handeln. (S.14)

Wir Ausländer denken nur mit dem Gehirn; wir denken rational, geradlinig, von Ursache auf Wirkung zielend. Die logische Konfrontation ist uns vertraut; eine andere Meinung zu haben zeugt von moralischem Mut und Selbständigkeit. Ganz anders die Japaner: Sie denken nicht mit dem Gehirn, "sondern mit dem Bauch". Dieser Begriff umfaßt in der fernöstlich-blumigen Sprache ein ganzheitliches Denken mit Intellekt, Gefühl, Empfindung und Willen. Es ist ein intuitives Denken, bei dem das Problem von sämtlichen menschlichen Möglichkeiten umgriffen wird. Logisches Denken allein aus dem Intellekt ist für Japaner zu oberflächlich. (S. 27)

GIESEN, WALTER, *Baedeker-Allianz-Reiseführer: Japan*, Baedeker, Stuttgart 1993

284

Die Verallgemeinerung sei an der Stelle erlaubt, die Tendenzen auf beiden Seiten sind offensichtlich.

285

YAMAMOTO TARŌ, *Shi no sahō / sakuhō, Shakai shisō-sha, Tōkyō* 1969  
山本太郎 著 「詩の作法」 社会思想社

286

### 描写から表現へ

描写力とは簡単にいえば、眼に見えるものを正確に描き出す能力のことです。むしろ、眼だけではなく、耳で聴き鼻でかぎ肌でふれた外界の印象を言葉に移しかえる仕事も描写力といえましょう。

表現力とは、不可視（知）のものを「言葉の意味」にたよらずにキャッチする能力のことです。人間の五官が外界から採集する印象はまことにさまざまです。「美し

い・醜い」といった一般的印象をそのまま言葉に綴るためにも描写力は必要ですが、印象と言葉を簡単に結びつける段階では作文はできても詩はうまれてきません。印象は人間の感情をどんな場合にも刺激するものです。

「美しいからタノシイ」とか「醜いからキライダ」という感情をあらわす時にも描写力は有用ですが、タノシイとかキライダとかいう言葉は感情の説明であって、まだ詩のエLEMENTにはなりきらない状態です。「美しいからハカナイ」とか「醜いからイトオシイ」という段階では、外界からの印象とそれをうけとめて心が紡ぎだす感情の間に、ささやかではあるが一種の屈折がうまれ、美・醜は描写の主目的ではなくなります。つまり美・醜という印象の描写は副次的となり、主題は美・醜をうけとめた人の心の屈折そのものに転移してゆきます。

Ebd., S. 107/108

287

Siehe sein Modell der Sprachfunktionen, z.B. in:

*Style in Language*, SEBEOK, THOMAS A. Hrsg., The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1960

288

Ebd., S. 356 f

289

In Kapitel 5.1 wurde schon auf Deutungsversuche verwiesen, es könne sich bei dem Textinhalt um eine Kindesentführung mit sexuellem Hintergrund handeln. Mir fehlen jedoch, um mich einer solchen Einschätzung anzuschließen, die zwingenden Hinweise. Nur um der Vollständigkeit willen sei angemerkt, daß auch das japanische bebe (べべ) ohne das 'honorific O' mit Phantasie als Assoziation in dieser Richtung gedeutet werden kann: Es bedeutet: 1. *Kimono*, 2. das weibliche Geschlechtsorgan, 3. Kalb.

Quelle: *Kōjien*, aaO

290

Es kann nur die aus der griechischen Mythologie stammende *nyx* (später röm. *nox*) gemeint sein, der keine besondere Beziehung zur Liebe zugeschrieben wird, und deren Erwähnung im gegebenen Kontext deshalb der Phantasie viel Raum gewährt.

291

(...) 現実を楽天的に肯定したよき時代の言葉達は、いまではほとんど実質的内容をもちえなくなっているのです。たとえば神、たとえば永遠そして愛、そしてたとえばこの国の大臣がよく口にする「善処する」等という用語がいかに白々しいか改めて言うまでもないことでしょう。(…)

僕達はたとえば恋人に愛の歌を告げることはまだ可能なのです。ただ「愛」という言葉をそのまま使ったのでは、愛の内容は伝わらないという事実気づかない限り、詩は日常的つぶやきから脱出することは出来ないのです。

---

大岡信はそのことを次のように言っています。『芸術家は、最も身近にある事物の意味に近づくため、最も遠い対蹠点まで歩いていかねばならない。「愛」というひとつの言葉に近づくため、おびたしい心臓の流れ、比喩の森を通過しなければならない』と。

YAMAMOTO, aaO., S. 98 / 99

292

ŌOKA MAKOTO 大岡信 (1931 - ) Dichter und Literaturkritiker

293

Quelle:

Gedichte und Epen, Band 1 Von Johann Wolfgang von Goethe, Erich Trunz  
<http://books.google.de/books>

294

ŌOKAs 'Anleitung' könnte man so weiterführen:

"(...) muß er die unermeßliche Strömung des Herzschlags, den Wald der Metaphern und Allegorien durchqueren" ---- "und endet damit beim 'Nicht-Sagbaren', das nur erlebbar ist!"

Wenn Metaphysik die Lehre ist von den letzten, nicht erkennbaren und **nicht erlebbaren** Zusammenhängen des Seins, dann gehört die Liebe in ihrer japanischen Betrachtungsweise zu den Dingen, die eine Art Gegenteil davon darstellen, indem sie **nur erlebbar** ist und auch erkennbar (aber nicht **sagbar**).

295

In SCHOPENHAUERS Kunstbegriff geht es um die Unabhängigkeit vom 'Willen'. Darin kommt eine Abwendung von logischem Denken zum Ausdruck, wie GEORG SIMMEL im Kapitel *The Metaphysics of Art* aufzeigt (hier nach der englischen Übersetzung zitiert):

Schopenhauer, however, also teaches that the intellect has the potential to free itself, at least intermittently, from bondage to will. Intellect for him is not logical and constructive thinking alone, but the sphere of consciousness in which the real image of the world is formed. (S. 76)

All individual things, which exist within spatio-temporal reality, have in addition to the causal and other relations that link them, a completely heterogeneous relation. We often experience innumerable individual phenomena only as examples of general ideas that are not affected by fluctuations in and frequency of their appearance and by their position, and hold fast to an ulterior reality which cannot be presented in its full and lucid purity by an individual reality.

SIMMEL, GEORG, *Schopenhauer and Nietzsche*, aaO., S. 79

Siehe auch Kapitel 6, und den Bezug auf BLAISE PASCALS Sicht der Rationalität.

296

*Haiku saijiki* aaO.

297

Quellenangaben:

泉; 狭霧; 薔薇; 鱒; 蓮; 百合; 若葉:

*Haiku saijiki*, aaO

枯葉:

KAI MICHIKO, *Kigo no sokochikara, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tōkyō* 2003

權未知子 編 「季語の底力」 日本放送出版協会

月影:

*Zenyaku kogo jiten, Ōbun-sha, Tōkyō* 1991

「全訳古語辞典」 旺文社

夜霧:

*Kigo no kotoba: poketto jiten, Kōun-sha, Tōkyō* 2002

「季語のことば」 ポケット辞典, 幸運社

298

(季語は) 俳句だけのものあらず。

短歌、小説、和菓子、茶の湯など、気鋭の俳人がさまざまなジャンルを縦横無尽に飛び回り、日本文化のエッセンスを読み解く。(Umschlagstext)

ある季語について例句を挙げ、その句の解釈や鑑賞をしていくだけでは、その季語が生活全体の中でどう扱われているかわかりません。(…) 季語は俳人専用のことばではありません。また、古臭いものでもありません。季語は、じつは日本人の生活全般に食い込み、日々、進化と更新を遂げています。(…) 季語も俳句も、日々の暮らしから生まれます。

Beispiele von *haikus* eines bestimmten *kigo* anzuführen und nur diese *haikus* zu analysieren und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, führt nicht zum Verständnis, wie dieses *kigo* innerhalb unseres gesamten täglichen Lebens gehandhabt wird. (...) *Kigo* sind keine für *haiku*-Dichter reservierten Wörter. Es sind auch keine altertümlichen Ausdrücke. In Wirklichkeit sind die *kigo* in allen Lebensbereichen der Japaner verwoben, täglich verändert und neu interpretiert (...) Sowohl *kigo* als auch *haiku* entstehen aus dem alltäglichen Leben.

KAI, aaO, S. 4-5

299

「枯れ」を好む俳人

枯木 [かれき、からき、かき、こぼく...], 枯草 [かれぐさ、かれくさ...], 枯芒、枯菊、枯葉 [かれは、かれは、こよう...], そして枯野。他にもいくらかでも「枯れ」関連の季語は出てきます。とにかく俳人は「枯れ」が大好きです。これは、「足し算ではなく引き算の文芸」といわれる俳句の性質に関係するのかもしれませんが、とにかく、蘆が枯れたといっは句にし、萩が枯れたといっは詠み、蓮でも草でも何でもいい、「枯れ」は冬のはじめのかなり重要な季語だと断言してもよいでしょう。



これは、花が極端に少なくなり、樹木の緑も乏しくなった時季だから、それしか詠めないのだろう、という意地悪な見方もできます。しかし、華やかな季節の後の荒涼とした「枯れ」の世界をも尊ぶという俳人の感覚を、私は好ましく思います。それは「無」を愛する事でもありますから。

「枯れ」は、中世になってから歌人や連歌師達によって好んで詠まれるようになりました。そして、「枯野」という季のことばが確立され、芭蕉の辞世句の印象の強さからか、「枯野論愛」は今も続いております。しかし、芭蕉は枯野の句を他に残してはおりません。枯野を積極的に詠んだのは、むしろ後世の蕉村や一茶です。

KAI, aaO, S. 134 -136

300

*Mu* (無) , ein Begriff aus der chinesischen Philosophie, besonders des Taoisten DŌKA (道家) .  
Vgl:

*Shō hyakkajiten, Heibon-sha, Tōkyō 1973*  
「小百科事典」平凡社

301

#### 何もない？

英国に、一月から十二月まで、その月の特徴ある景物や楽しみを詠み込んだシンプルな歌があります。「十月はりんご」「十二月はクリスマス」、では、その間にある十一月は？-----なんと、「なにもない」なのです。日本ならば、枯木だの落葉だのでしょうが、冷涼な地では「枯れ」は陰鬱な季節の序曲にすぎません。彼らは昔から石造りの家に住み、室内には「これでもか」というぐらいの装飾を施して暮らしています。つまり、外の荒涼たる景色と隔絶することによって、厳しい季節を乗り切ろうとしました。

対して日本人は、「紙と木の家」に住み、外が枯野であったなら、その枯野の延長線上のような暮らし方をしてきたといっても過言ではありません。極端な家具の少なさ、そして装飾品の少なさ、は「枯れ」を受け入れる素地であったともいえます。

また、人間に対しても、日本人は、「あの人はいい具合に枯れてきた」と表現します。この感覚も欧米にはあまりなく、高齢者達は時に痛々しいほどに奮闘しています。しかし、日本および東アジアの国々では、老年を理想化し、人生の中の最も幸福な時期だとみなす思想がありました。ただ、近年の日本では、平均寿命が延びたこともあり、そうそう枯れてはいられなくなりました。それどころか、若い時と同じように活発に動けることや、高齢になっても「自分探し」を続けることを求める向きもあるようです。 (...)

KAI, aaO, S. 134 -136

302

Die Zikade ist ein *kigo*, das für den Sommer steht.

*Haiku saijiki* aaO.

## 303

Nach MITAS Wörterbuch der Gefühlssymbole 'bedeutet' die Stimme eines Insekts Einsamkeit und Vergänglichkeit.

虫の声      1.無常観、2.孤独

MITA MUNESUKE, aaO., S. 225

## 304

(...) 名詞には男性名詞・女性名詞・中性名詞があるように、それとはべつに、悲劇名詞と喜劇名詞というものがある。汽船や汽車は悲劇名詞で、バスや電車は喜劇名詞、というように。喜劇の中に一個でも悲劇名詞をさしはさんでいる劇作家はすでにそれだけで落第、というわけである。

ある種の名詞は、それぞれに固有の心情の雰囲気をもっていて、詩歌や演劇や物語の中に効果的に配置されると、しばしば心情の直接的な表出以上に、みごとな伝達の機能をはたす。(...)

Ebd., S.220

たとえば滝とか雨蛙といった季題が、指示された事物を語る以外に、夏という季節を示す二重の機能をもつように、「さいころ」とか「折鶴」とか「浜辺」とかいった名詞は、それぞれの事物を示す以外に、無常観とか慕情とか郷愁といった心情の雰囲気を示す二重の機能をもっている。外国語の詩歌や文章は、それぞれの分化の約束ごととしての、このような心情の季語を解釈しえないと、理解しえないのではないか。シンボルの指し示す事物についての辞典以外に、シンボルの語る心情の辞典があってもいいはずだ。

Ebd., S.220

## 305

Den Zeichen- oder Symbolcharakter bestimmter Wendungen in den populären Liedern (aber nicht nur in diesen) beschreibt detailliert:

UENO HIROMASA 上野博正 (1934 - ) in:

KATA KŌJI / TSUKUDA JITSUO, Hrsg. *Ryūkōka no himitsu, Bunwa shobō, Tōkyō* 1970

加太こうじ / 佃実夫 編, 「流行歌の秘密」 文和書房, S. 178 - 219

## 306

Siehe hierzu die selbsterklärenden Beispiele in:

MARTIN WALSER, *Seelenarbeit*, Suhrkamp, 1983, S. 179

PETER HANDKE, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Suhrkamp, 1975, S. 17

GÜNTER GRASS, *Katz und Maus*, Luchterhand, 1979, S. 27f

307

本来の日本語は、もっとくねくねと回りくどい表現であった。（あるいは先ほど例に挙げたような、いわず語らずの、”表現しないという表現”であった。）あのよう  
に簡潔で的確な表現とは異質なものが、本来の日本語の表現であった。

KINOSHITA JUNJI 木下順二 in:

*Tetsugaku XIV Geijutsu*, Band 14 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō 1969

「哲学」 XIV 芸術 (...) (全 18 巻) 岩波講座, S. 248 / 249

308

Gelegentlich wird der Ausdruck *waka* (和歌), der ursprünglich der Oberbegriff für alle japanische Dichtkunst war, synonym für *tanka* verwendet. Im folgenden Zitat ist das der Fall. Die enge Verbindung dieser Kunstform mit dem 'Nationalcharakter' oder der 'Volksseele' der Japaner wird immer wieder beschworen, von Autoren der unterschiedlichsten Fachrichtungen. Der Politologe NAKAMURA KIKUO (中村菊男) schreibt im folgenden Zitat über Sprache in Militär und Politik usw. In einem Abschnitt über die Rolle, die Zahlen im allgemeinen und in der politischen Propaganda im besonderen spielen, nimmt er die Morenstruktur typisch japanischer Gedichtformen als 'Aufhänger', geht dann aber in seiner Beschreibung weit über das Zahlenmäßige an ihnen hinaus, wobei er alle Ergebnisse der hier im Hauptteil gemachten Analyse bestätigt.

[Einige der dabei angestimmten Lobeshymnen auf die sogenannte japanische Naturverbundenheit und das japanische Naturgefühl u.ä. möge man als lehrreiche Beispiele eines fremden Sprachgebrauchs ansehen und sie dann im Geist auf ein moderateres Niveau reduziert umformulieren! Unter anderem äußert er die Ansicht, *haiku* ließen sich kaum übersetzen. Damit hat er zwar auch nach den Erkenntnissen dieser Arbeit recht, den Verdacht jedoch, er könne keine Fremdsprache so gut, daß er dies aus eigener Erfahrung so dogmatisch sagen kann, sondern er folge einer allgemein verbreiteten Meinung, hat er nicht ausräumen können.]

日本人はよく論理的でないといわれる。こうだからこうなると筋道を立てて思考することをあまり好まない。その代わりに直感的に判断をすることが得意である。だから、日本人にとって哲学はあまり得意の学問であるとはいえない。自分と対象とを全く切り離して冷静に分析することはお得意ではない。それよりも対象を自分のイメージの中に引き入れて考えることのほうになれている。

月を見ては悲しみ、花を見ては喜ぶ、自然の情感をあらわすことにすぐれた表現能力をもった民族であるといえる。従って、先述のように和歌とか、俳句のような簡単な表現で奥深い、深味のある内容をあらわす文学の形態が発達してきている。和歌は三十一文字、俳句は十七文字で表現する文学である。きわめて簡単である。しかも、これが特定の階級の人たちだけによって創作されているのではなくて、一般の庶民的男女もこれに親しんできている。

和歌や俳句は貴族階級の独占物ではない。むかしから庶民でもつくってきたものであり、とくに俳句はそうである。しかも、それは外国語になかなか翻訳しにくい面がある。和歌でも、俳句でも、人びとの情感に訴えるものがあるからやはりそれぞれを生んだ風土的条件と社会的背景なしには考えられない。まず、その背景として日本の自然環境が考えられる。それに世態人情といったもの絶対に無視できない。従って、その背景が奥深いから和歌や俳句をありのままに翻訳しようとしても外国人に訴えるところはすくないか、あるいは全然別の受け止め方をされてしまうおそれがある。

Japaner werden oft als nicht-logisch bezeichnet. *Weil dies gilt, folgt das*, in solch logischer Folge zu denken ist nicht sehr beliebt. Dafür sind sie gut darin, intuitiv zu urteilen. Japaner seien gut in Philosophie, kann man deshalb nicht unbedingt sagen. Sie sind nicht gut darin, sich selbst vom Objekt völlig zu trennen, und kühl zu analysieren. Vielmehr sind sie gewohnt zu denken, indem sie das Objekt in ihr Eigenbild miteinbeziehen.

Trauer beim Anblick des Mondes, sich freuen beim Anblick einer Blume - ein Volk, von dem man sagen kann, es verfüge über außergewöhnliche Ausdrucksfähigkeit bei der Darstellung von Naturgefühlen. Entsprechend hat sich, wie oben erwähnt, eine Literaturform herausgebildet, die mit einfachen Mitteln wie in *waka* oder *haiku* einen Inhalt mit im Hintergrund verborgenem Tiefsinn ausdrückt. Es ist eine Literatur, in der *waka* mit 31 Schriftzeichen und *haiku* mit 17 Schriftzeichen sich ausdrücken. Extrem einfach. Zudem ist sie nicht von ausgesuchten Gesellschaftsschichten hergestellt, sondern wird vom gewöhnlichen Volk, Männern und Frauen, praktiziert.

*Waka* und *haiku* sind kein Monopol adliger Schichten. Seit alters werden sie vom einfachen Volk praktiziert, besonders für *haiku* gilt das. Dazu kommt, daß einige Aspekte an ihnen sich kaum in Fremdsprachen übersetzen lassen. Sowohl *waka* als auch *haiku* appellieren an die Gefühle der Menschen, deshalb kann man sie ohne Berücksichtigung des Hintergrunds ihrer regionalen und gesellschaftlichen Bedingungen nicht verstehen. Als Hintergrund kommt zunächst einmal die in Japan bestehende natürliche Umgebung in Betracht. Und dann darf man die zwischenmenschlichen Beziehungen in den gesellschaftlichen Verhältnissen ja überhaupt nicht ignorieren. Deshalb, wenn man versuchte, vor diesem tiefen Hintergrund die *waka* und *haiku* so, wie sie sind, zu übersetzen, bliebe entweder wenig, mit dem sie Ausländer ansprechen würden, oder es bestünde die Gefahr, daß sie komplett mißverstanden würden.

NAKAMURA KIKUO 中村菊男, in

HAGA YASUSHI, Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo*, aaO., S. 263 / 264

309

この詩を読むと、ちょうど芭蕉の句でも読んだ時のようなしみじみとした情感がもよおしてくる。しかしこれは日本語訳を読むからであって、ドイツ語の原詩を読むと全くちがった雰囲気を感じずから妙である。問題は最後の二行である。これを直訳すると、「まあ、待つがよい、やがてお前も憩うのだ」となって、明らかに先行する六行を対立する。この二つの間にはほとんど不協和音が成立するといってもよい。実は本誌の訳者自身このことに気付いていて、「もっとも深く自然の懷に入ったといわれるゲーテでも、やはり自我と自然とをどこかに対立させているところがあって、そこに僕たちのいいがたいわだかまりがある」とのべているそうである。  
[so wird ŌYAMA TEIICHI (大山定一), der Übersetzer, von DOI zitiert.]

DOI TAKEO, "*Amae*" *zakkō*, *Kōbundō*, *Tōkyō* 1976

土居健郎 著「『甘え』雑稿」弘文堂, S. 93

310

DIETRICH KRUSCHE beobachtet scharf und zieht die nach meiner Beobachtung und Erfahrung treffenden Schlüsse, ohne daß er einem übereifrigen 'kritischen Bewußtsein' Unverstandenes abwertend zu beurteilen erlaube. Besonders in dem Kapitel 'Ritualisierung' beschreibt er dieses Kulturmerkmal unterhaltsam und eindrucksvoll:

...in Japan ist fast alles - jedenfalls viel mehr als in Europa - "sagbar". Wo Europäer in vergleichbaren Situationen nach Worten ringen, weiß in Japan der Redende ebenso genau,

---

was er zu sagen hat, wie der Hörende, was er an Worten zu erwarten hat. Situationen der Nicht-Gesellschaftlichkeit, der nur-persönlichen Relevanz, Situationen, die originaler, in Spontaneität gefundener Ausdrucks- und Verhaltensweisen bedürfen, gibt es in Japan kaum.

KRUSCHE, aaO, S. 80

311

Siehe z.B. in:

KOMATSU CHIZAN, *Gyokusetsu shigo*, (privat verlegt), Tōkyō 1996  
小松智山 著 「玉屑詩語」

oder:

*Shigo Jiten, Jitsugyō no nihon jigyō shuppan bu* Tōkyō 1981  
「詩語辞典」実業之日本事業出版部

312

ドイツの夏は、春や秋や冬に比べると、詩人の関心をあまりひかないようです。日本の夏は、さんさんと照りつける太陽のもとで、躍動的な若さあふれる健康美をたたえ、青春を謳歌する季節でしょう。それはヴァイタリティにあふれていますが、詩的といえるとは限りません。ドイツで自然と青春の輝かしい季節といえば、それは春でしょう。ヨーロッパの夏は、動きのない絵画的なもの、時計の止まったようなけだるさ、といった感じの芸術をかなり生んでいます。 (...)

ARAI, aaO., S. 21

313

これらのうち、各行の内部における、音節の長短や強弱の規定は、たしかにリズム規定であり、こうした規定を含む韻文では、それらの音節のまとまり（たとえば、”長短”とか”短強”など）は、各行の内部で規則的に反復される。しかし、音節に長短や強弱の列のない日本語では、韻文でも散文でも、等強等時的な音節の刻みだけが各句切りごとに連続するだけである。

ITŌ YASUMARO, *Shi to ongaku: sono kōzō to genri, Gentō-sha, Tōkyō* 2005  
伊藤康圓 著 「詩と音楽: その構造と原理」 舷燈社, S.11

314

Vgl.:

DAVIS, JOHN F., *Phonetics and Phonology*, Ernst Klett Sprachen, Barcelona u.a. 2008, S. 64 ff.

315

(...) 同曲の詩章のうち「からたちの〇〇～」と歌い出す旋律を比較してみたものである。からたちという日本語の高低アクセントを写し出しながら (...)

KOJIMA TOMIKO / FUJII TOMOAKI, *Nihon no oto no bunka, Daiichi shobō, Tōkyō* 1994  
小島美子 / 藤井知昭 著 「日本の音の文化」 第一書房, S. 161

316

LEWIN, *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, aaO., S. 446

317

日本語の韻律形式に、音節の長短や強弱の規定だけでなく、押韻の規定さえないのは、日本語の音韻や語順の特殊性のためである。日本語の母音の数は五つしかないし、しかもすべての音節は母音でおわり、おまけに句末には用語や助動詞などの語尾や助詞などがくるので、そこに用いられる母音の種類は一層限定され、わざわざ脚韻を踏んでも効果はない。その上子音の数も少ない上に、二重子音も三重子音もない。要するに押韻を試みても形だけのものにすぎないものである。

ITŌ YASUMARO, aaO., S. 13

318

LEWIN, BRUNO, *Abriß der japanischen Grammatik: Auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*, 2., verbesserte Auflage, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1975, S. 104

319

Auch der im Rahmen dieser Arbeit konsultierte Kinderliedautor FUJITA TAMAO 藤田圭雄 (1905 - 1999) dokumentiert es an konkreten Beispielen. Vgl.:

FUJITA TAMAO, *Uta no naka no nihongo, Asahi shinbun-sha, Tōkyō* 1970  
藤田圭雄 著「歌の中の日本語」朝日新聞社, S. 49 f

320

Hinweis zur Terminologie

Es hat sich in der Literatur, auch in der japanischen, im Zusammenhang mit dem Metrum der Ausdruck *Silben* Bahn gebrochen, obwohl dieser gerade im Japanischen nicht nur mißverständlich, sondern falsch ist. Japanische Silben sind von unterschiedlicher Länge, das Metrum wird aber ausgedrückt in der Anzahl kleinster, zeitlich gleichlanger Einheiten. Besser ist deshalb der Begriff *Mora* (Pl.: *Moren*). Silben bestehen aus einer Mora oder mehreren Moren, die man mit Taktschlägen vergleichen kann. Japanische Schulkinder lernen die Zählweise der Moren deshalb mit Händeklatschen. Diese Taktschläge sind die Grundlage für 5-7-5 und andere traditionelle japanische Metra. Eine kompakte, verständliche Darstellung des Japanischen als einer Moren-Sprache und des Unterschieds zu den Silbensprachen findet sich bei:

ARAGAKI TSUGUTOSHI, *Kotoba to ongaku: rōdoku wa ongaku no hajimari, Kyōbunkan, Tōkyō* 2005  
新垣壬敏 著「言葉と音楽：朗読は音楽のはじまり」教文館

321

Mir ist keine Untersuchung bekannt, die sich mit der erstaunlichen Tatsache befaßt, daß alle Einheiten dieses Metrums 5, 7, 17 (haiku) und 31 (tanka) Primzahlen sind.

322

LOCKEMANN, FRITZ, *Der Rhythmus des deutschen Verses: Spannkkräfte und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung*, Max Hueber Verlag, München 1960

## 2. 日本語の韻律形式

韻律形式とは、基本的には、言語作品における”語のつながり”のそれぞれのまとまり（句）のもつ音節数が各句（または各行）とも一定——または各句ごとに定められた数に——なるように”語句のつながり”を排列してゆくための規定であり、韻文とは、そうした規定に基づいて作られた”語句のつながりの構成”のことである。

むろん韻律形式は、それぞれの言語（国語）の韻律構造と密接に結びついているので、言語によっては、各行の音節数のほかに、各行の中での長音節と短音節の組み合わせ方や、強音節と弱音節の組み合わせ方の規定されているものあり、日本語のように音節数の規定だけのものもある。外国語の韻律形式には押韻法の規定されているものが多いが、こうした押韻規定と音節の長短や強弱に関する規定とは、それぞれの言語に固有の韻律形式の内部の規定にすぎず、多くの韻律形式に共通するのは、各行（各句）の音節数に関する規定であるといつてよかろう。これらのうち、各行の内部における、音節の長短や強弱の規定は、たしかにリズム規定であり、こうした規定を含む韻文では、それらの音節のまとまり（たとえば、”長短”とか”短強”など）は、各行の内部で規則的に反復される。しかし、音節に長短や強弱の列のない日本語では、韻文でも散文でも、等強等時的な音節の刻みだけが各句切りごとに連続するだけである。

以上で、韻律形式が、一般に考えられているようなリズム形式でないことは明らかであろう。韻律形式とは、”語句のつながり”の構成形式であり、リズム規定を含む韻文の場合も、一定の音節数からなる各行の（語意味の統辞的関連をもつ）”語句のつながり”自体は、韻文全体の中の部分であって、リズムの単位でも反復の単位でもないからである。このことは、たとえば音楽における小楽節が、”音高音価関係”によって構成された楽曲の中の部分的まとまりであって、リズムや拍子の単位でないのと同じである。

”七五調のリズム”などというのは間違いなのである。

## 2 Die Metrik des Japanischen

Unter Metrik versteht man im Prinzip die in sprachlichen Erzeugnissen vorkommende Regel, die "Wörterverbindungen", deren jeweilige Einheiten (Phrasen) in jeder einzelnen Phrase (oder jeder Zeile) eine reguläre Silbenzahl (oder einzelne Phrasen eine bestimmte Silbenzahl) aufweisen, zu einer Art "Wortverbindung" aneinanderreicht, und unter Versen, eine auf Basis dieser Regel erstellte "Komposition der Wortverbindung".

Natürlich ist die Metrik eng mit den metrischen Strukturen der jeweiligen Sprachen (Nationalsprachen) verbunden, und je nach Sprache gibt es neben denen, die durch die Silbenzahl pro Zeile, durch die Abfolge der langen und kurzen Silben oder der starken und schwachen Silben innerhalb einer Zeile geregelt sind, auch solche, wo dies wie im Japanischen nur durch die Silbenanzahl allein geschieht. Zwar ist die Metrik bei vielen Fremdsprachen durch den Reim geregelt, aber derartige Reimregeln oder solche, die auf langen und kurzen, starken und schwachen Silben basieren, sind lediglich Regeln innerhalb der charakteristischen Metrik der jeweiligen Sprachen; was vielen Metren gemein ist, sind doch wohl die Regeln, die auf der Silbenanzahl pro Zeile (Phrase) basieren. Unter denen sind die, die innerhalb einer Zeile lang-kurze oder stark-schwache Silbenregeln aufweisen, in der Tat Rhythmusregeln; in den diese Regeln einschließenden Versen werden deren Silbenverbindungen (z.B. "lang-kurz- kurz" oder "kurz- stark" usw.) in jeder Zeile regelmäßig wiederholt. Im Japanischen jedoch, welches in seinen Silben keine lang-kurzen oder stark-schwachen hat, werden sowohl in den Versen als auch in der Prosa nur die

---

Trennungen zwischen gleich starken [gleich stark betonten] und zeitlich gleich langen Silben für jeden Phrasenabschnitt fortgesetzt.

Das oben Gesagte verdeutlicht sicher, daß die Metrik nicht das ist, was man sich im allgemeinen unter Rhythmusformen vorstellt. Die Metrik ist eine Kompositionsform der "Wortverbindung", und auch im Fall der Rhythmusregeln enthaltenden Verse ist die aus Zeilen (deren Wortbedeutungen in einem syntaktischen Zusammenhang stehen) mit einheitlicher Silbenzahl bestehende "Wortverbindung" selbst ein Teil innerhalb der gesamten Verse, weil sie weder eine Einheit eines Rhythmus' noch eine Einheit von Wiederholungen ist. Das entspricht in der Musik zum Beispiel einem Motiv, das innerhalb einer aus "den Beziehungen von Tonhöhe und Ton-Zeitwert" bestehenden Komposition eine Teil-Einheit darstellt, aber keine Größe des Rhythmus' oder des Taktes.

Von einem "Rhythmus im 7-5er Maß" zu sprechen ist also falsch.

ITŌ YASUMARO, aaO., S. 11 - 13

324

ARAGAKI, aaO., S. 28 / 29

325

ISHIHARA YATSUKA, Hrsg., *Haiku bunpō nyūmon, Iizuka shoten, Tōkyō* 1993

石原八束 編 「俳句文法入門」 飯塚書店, S. 234 f

326

GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967

GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik*, Springer-Verlag, Berlin (u.a.) 1974

327

Quelle: RIEMANN Musiklexikon, aaO.

328

Sinnvoll nämlich, so scheint mir, ist die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik nur in ihren historischen Erscheinungsformen: Welche Vorgaben Sprache einem Komponisten bietet, hängt ganz von seinem eigenen Verständnis sprachlicher Bedingungen und und ihrer musikalischen Entsprechungen ab - und von den allgemeinen Konventionen einer bestimmten Epoche ebenso (man denke nur an die Veränderungen des musikalischen Taktbegriffes etwa vom 16. zum 18. Jahrhundert in Relation zur jeweiligen poetischen Metrik) wie davon, was ein bestimmter Komponist mit seiner Vertonung erreichen will (man denke hier beispielsweise an den gleichsam "ewigen" Streit über die Vorherrschaft des Wortes oder der Musik).

DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1994, Vorwort, S.9



329

Eine der schönsten Vertonungen Schuberts galt dem Liede seines Freundes Franz von Schober 'An die Kunst': Du holde Kunst in wieviel grauen Stunden - ganz meisterlich. In demselben Liede des fast verschollenen Dichters steht der nicht minder schöne Vers: Ein süßer, heiliger Akkord von dir.

ENGEL, EDUARD, *Deutsche Stilkunst*, G. Freytag, Leipzig 1922, S.155

Auch EMIL STAIGERS Veröffentlichungen stellen, vergleicht man sie mit der großen Zahl der aus der Musikwissenschaft stammenden Quellen zum Thema, eine Ausnahme dar. Z.B:

STAIGER, EMIL, *Musik und Dichtung*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1980

Der Sprachwissenschaftler KINDAICHI hat sich auf der japanischen Seite als einer der wenigen zu musikalischen Aspekten in der Sprache geäußert (siehe Fußnote KINDAICHI unten).

330

GEORGIADIS, *Schubert: Musik und Lyrik: Notenbeiheft*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979, S. 34

331

FRIEDERICH, MARTIN, *Text und Ton: Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*, Burgbücherei Wilhelm Schneider, Hohengehren 1973, S. 2

332

In der Tat hat KINDAICHI kurz auf ähnliche Probleme in der japanischen Sprache bei der Vertonung westlicher Musikstücke hingewiesen:

もし、外国の曲で、最初が弱く発音する拍ではじまる歌詞があったらどうなるのか。たとえば「菩提樹」の詩などがそれで、"Am **Brunnen** vor dem **Tore**" のこの am が弱い。強いのは次の **Brunnen** の brun だ。そうすると、am は小節の前に押し出してしまい、**Brunnen** のところから小節をはじめるような配慮をしている。これは日本人にはあまりピンとこないが、それは弱教アクセントをもたない日本語にはその必要がないからである。

Wenn - bei einer ausländischen Melodie - der Auftakt auf einen Textbeginn fällt, der schwach betont wird, wie sieht es dann aus. Der "Lindenbaum" unter anderen fängt so an: Am **Brunnen** vor dem **Tore**, und da ist das am schwach [betont]. Stark [betont] ist das nächste Brun-. In dem Fall schiebt sich das am vor den ersten Takt, der mit **Brunnen** anfängt und hervorgehoben wird. Damit kommen Japaner nicht ohne weiteres klar, und zwar deshalb nicht, weil so etwas im Japanischen, wo es keine stark / schwache Betonung gibt, nicht notwendig ist.

KINDAICHI HARUHIKO, *Nihongo: Shinpan (1), Iwanami shinsho (shin akaban) 2, Tōkyō* 1993  
金田一春彦 著 「日本語 新版 (上)」 岩波新書 (新赤版) 2, S. 118

333

Mit seiner Kritik an 'modernen' Kunstformen hat sich z.B. EMIL STAIGER seinen Ruf 'in Fachkreisen' nachhaltig zerstört! Etwas von dieser Kritik klingt an im letzten Kapitel seines *Musik und Dichtung*:

---

(...) Ein gefährlicher Zustand, zweifellos, von dem wir uns hin und wieder gern - verschämt oder ohne weiter darüber nachzudenken - durch selbstloses Lauschen auf Musik erholen, Musik im alten Stil, die Kunst, die sich im Wunder der Melodie dem Rechnen und Beherrschen entzieht und uns erlaubt, auch heute noch in einem Geheimnis aufzugehen.

STAIGER, aaO., S. 341

334

Dem steht im Westen vor allem die Sichtweise ADORNOS entgegen:

Freilich ist es dem Appetit des Konsumenten weniger um jenes Gefühl zu tun, für welches das Kunstwerk entsteht, als um das, welches es erregt, den Lustgewinn, den er einzuheimen meint.

ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, aaO., Einleitung, S.18, Fußnote

Noch deutlicher zeigt sich die 'Verachtung der Genußhörer' in dem wohlformulierten, aber gleichwohl elitären:

(...) gehören jene Liebhaber Bachs an, gegen welche ich diesen einmal verteidigt habe; [!]

ADORNO, THEODOR W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1975, S. 24

335

Observed from inside, the most basic idea of musical aesthetics is of course the idea of beauty, which, needless to say, has been in the heart of the Japanese throughout history.

KISHIBE, aaO., S. 15

336

(...) Musik ... daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben als ein *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, wofür sie Leibniz ansprach und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schaaale, betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechenexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude seyn, mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen.

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vollständige Ausgabe nach der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage von 1859, Anaconda Verlag GmbH, Köln 2009, S.234

337

SAUTER, FRANZ, *Die tonale Musik: Anatomie der musikalischen Ästhetik*, Books on Demand GmbH, Hamburg 2003

338

SAUTER etwa verfißt das damit ausgedrückte Musikverständnis, und er bringt - wahrscheinlich ohne

Kenntnis des Japanischen - den Ausdruck *Klanggenuß* und auch den des *Genußhörers* ins Spiel. Damit verteidigt er die *tonale Musik* gegen 'moderne', 'analytische' Ansätze:

Die tonale Musik ist Musik, die konsequent und systematisch zum Objekt des Klanggenusses ausgestaltet ist. Sie besitzt eine ganz und gar *ästhetische* Charakteristik und Eigengesetzlichkeit, die sie gegenüber jeglicher Unterordnung unter außermusikalische Zwecke entwickelt hat und wahrt. (...) Das Attribut "tonal" kennzeichnet keine Stilrichtung oder vorübergehende Mode in der Musik. Die Tonalität gehört zur Musik wie die Logik zum Denken. Die Besonderheit der tonalen Musik lässt sich insofern auch ganz kurz zusammenfassen: *Tonale Musik ist Musik sans phrase*.

SAUTER, aaO., S. 137

339

しかしかれの音楽の華やかな普及に伴って、かれが音楽に身を捧げた（ささげた）最奥の目的も、忘れられずに伝えられているであろうか。今日のわが国におけるバツハは、その研究者、演奏者をも含めて一つの流行現象に堕している嫌いはないであろうか。

MORI ARIMASA, *Tōzakarū Nōtorudamu*, aaO., S. 145/146

340

Siehe Kapitel 7

341

Zitiert nach:

SHIBA YASUSHI, MASUMOTO AKIKO, Hrsg., *Natsukashii uta · kokoro yasuragu uta: Shinia no tame no kyōkasho meikashū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 2004

芝泰志 / 榎本安記子 編 「懐かしい歌・心やすらぐ歌：シニアのための教科書名歌集」音楽之友社, S. 85

342

*Chūgakusei no ongaku 2/3a, Kyōiku geijutsu-sha, Tōkyō* 2009

「中学生の音楽 2/3 上」 教育芸術社, S. 22

343

山田耕筰は明快に語っている。「ただ原作には何か西洋臭をぬけきらぬ点がありにも際立って見えるので先輩に対して非礼とは思いましたが旋律に一ヶ所筆を加えました」。これはあきらかに<ホ音>のシャープ記号を除いたことを意味している。

YAMADA KŌSAKU hat es klar ausgesprochen: "Doch im Autograph findet sich so ein aufdringlicher westlicher Geschmack, darum habe ich an einer Stelle etwas eingegriffen, auch wenn ich meinem Vorgänger damit etwas zu nahegetreten sein sollte." Dabei handelt es sich ganz offensichtlich um die Streichung des Kreuzes vor dem 'e'.

EBISAWA BIN, *Taki Rentarō — Yōsetsu no hibiki, Iwanami shinsho, Tōkyō* 2004

海老澤敏 著「瀧廉太郎 — 夭折の響き」岩波新書, S. 215

344

日本近代の音楽で最初にこの音階 [yo-na-nuki KHI] を意識的に用いているのは、瀧廉太郎の「荒城の月」であり、この曲がいかにも「日本的」なものとして広く愛唱されている秘密の一つはここにある。

Als erster in moderneren japanischen Musikstücken hat TAKI RENTARŌ in seinem *Kōjō no tsuki* diese Tonleiter bewußt angewandt, darin liegt auch eines der Geheimnisse, weshalb dieses Lied besonders "typisch japanisch" klingt und sich großer Beliebtheit erfreut.

MITA, aaO., S. 86

Dagegen stellt EBISAWA fest, das Original sei in h-moll gewesen und YAMADA habe das geändert:

(...) さらには原曲のロ短調をニ短調に、(...) まったく新しい芸術歌曲へと作り替えたことではなかったか。

(...) weiter hat er die Originalkomposition von h-moll nach d-moll geändert und (...) er hat doch ein komplett neues Kunstlied daraus gemacht oder etwa nicht?

EBISAWA, aaO., S. 215 / 218

345

DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik: Geschichte*, aaO., S. 21

346

『第九』を聴かれる前に、ぜひ、一度テキストを声を出して読んでみてください。意味まで求める必要はありません。とてもむずかしいことを言っているのですから。でも詩の音を楽しむところまではゆきたいものです。この詩は読むだけでもなかなかたいへんです。

ARAI, aaO., S. 36

347

シラーの詩はとても長いもので、ベートヴェンももとの詩をそのまま用いたわけではありません。ベートヴェンが組み直したものを読むだけでもたいへんですが、ここにあげました節だけを見ても、全体の雰囲気はほぼ理解できると思います。この八行を見てもシラーの造語があったり、Freude にいろいろな言い方で呼びかけてみたりして、なかなか素直に読める詩ではないということはわかるでしょう。とても時代がかっていて、いささか興奮気味で、こんな調子で長々とやられたら、うんざりしてしまうでしょう。(…)

ARAI, aaO., S. 34

348

(...) Aus musikalischen Gesetzen allein sind deshalb Schuberts motivische Gliederungen und harmonische Fortschreitungen nicht zu erklären. Wenn man versucht, in seinen Liedern die Singstimme durch ein Instrument zu ersetzen, werden Schuberts Melodien merkwürdig farblos. Das Fehlen der Sprache entzieht ihnen die Kraft der Sprachlieder

---

und der Melodie fehlt ohne sie der Halt, den klassische Musik durch ihren rein musikalischen Bau hat.

FRIEDERICH, MARTIN, aaO., S. 137 / 138

GEORGIADIS argumentiert fast wortgleich:

Nimmt man nun dem Gesang Schuberts die Sprache weg, so erscheint die übrig bleibende Melodie hilflos; sie wird blutleer, die sie ernährende Wurzel wurde ihr abgeschnitten.

GEORGIADIS, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, aaO., S. 105

349

Natürlich nur dann, wenn sie gut gespielt sind, möchte man hinzufügen! JORGE BOLETs Aufnahmen von 1981 in London (Decca 467 803-2) dienen der Aussage als Grundlage.

350

だから私はいまでも、どんなに声量があっても、どんなに発声がよくても、発音がきれいでなければ、癪癪をおこす。ドイツ・リートは母音をひびかせるだけのベル・カントではない。母音と子音が結びつくことばを歯ざりよく、とくにその子音を美しくひびかせなければリートにならない。

UEMURA TOSHIO, *Shi to ongaku, Sanshū-sha, Tōkyō* 1986  
植村敏夫 著 「詩と音楽」 三修社, S. 9

351

群衆のどよめきのなかから、静かな、しかしはっきりとした、力強いドイツ語が聞こえてきた。ツェッペリン号の技師長エッケナー博士のあいさつがはじまったのである。言うことはほとんどわたしにはわからない。しかし、その言葉の響きは、いかにもどっしりと、一語一語、真実さを伝えてくる。わたしは、これはただの技術家ではない、ひとりのすぐれた「人間」である、という感銘を与えられた。

NISHIO MINORU, *Nihonjin no kotoba, Iwanami shoten, Tōkyō* 1981  
西尾実 著 「日本人のことば」 岩波書店, S. 76 / 77

352

DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik*, aaO., S. 19

353

Die Satzlehre (Syntax) ist ein System von Regeln, das festlegt, wie aus einem gegebenen Bestand von Elementen einer Sprache, den sprachlichen Zeichen, die zulässigen Sätze dieser Sprache zu bilden sind. Sie zeigt, nach welchen Regeln sich die zusammenhängende Rede (der Text) aus einer Folge von Sätzen und wie sich der Satz aus einer Folge von Wörtern oder Wortgruppen aufbaut. Diese Beziehungen nennen wir innersprachliche oder sprachinterne Beziehungen. Außer diesen sprachinternen Beziehungen hat die Syntax auch jene Beziehungen zu berücksichtigen, die zwischen den sprachlichen Zeichen und der damit erfaßten Wirklichkeit bestehen, also über das System der sprachlichen Zeichen hinausreichen. Diese Beziehungen nennen wir außersprachliche oder

---

sprachexterne Beziehungen.

*Deutsche Sprache: Handbuch für den Sprachgebrauch*, Herausgegeben von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Helmut Liebsch und Hellmut Döring, VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1976, S. 158

Anzumerken ist, daß in dieser Arbeit Syntax nur im Sinn der zuerst genannten Definition als inner-sprachliches Regelsystem verstanden wird (und so behandelt in Kapitel 6). Den außersprachlichen Beziehungen (sie werden nicht als der Syntax zugehörig gesehen) sind eigene Kapitel gewidmet.

354

*Morgen*. Musik RICHARD STRAUSS, Text JOHN HENRY MACKAY. Die Inhaltsangabe und der japanische Gesangstext nach:

*Kōkōsei no ongaku*, Joy of Music, aaO., S.14 f

355

RIETHMÜLLER, ALBRECHT, Hrsg., *Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung*, Laaber-Verl., Laaber 1999

356

Zunächst gab es keine andere Musik als die Melodie, und zwar keine andere Melodie als den vom Wort geprägten Tonfall. Die Akzente formten die Melodie, aus den Silbenlängen formte sich der Takt, und so sprach man ebenso sehr durch die Töne und den Rhythmus wie durch die Artikulation und Stimme. "Reden und Singen war früher dasselbe", sagt Strabo und fügt hinzu, "womit bewiesen ist, daß die Poesie die Quelle der Rede ist." Man sollte lieber sagen, daß beide aus dem gleichen Ursprung herkamen und anfangs ein und dasselbe waren.

ROUSSEAU, AAO., S.138

357

Nach GEORGIADIS besteht das 'Neue, Einmalige' an SCHUBERTS Vertonungen, besonders von GOETHEs Gedichten, darin, die "Lyrik als musikalische Struktur" hinzustellen (S. 35). Es sei begreiflich, daß GOETHE, der SCHUBERTS Werke nicht die ihnen gebührende Wertschätzung entgegenbrachte, "Lyrik als *musikalische* Struktur ablehnen mußte" (S. 34).

Fast zweieinhalb Jahrtausende - wollen wir mit Sappho beginnen - war Lyrik auch nichts anderes: sie war primär sprachlich beschaffen.

GEORGIADIS, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, aaO., S. 35. In einer Fußnote setzt er hinzu:

Und nur sofern im griechischen Altertum die Sprache selbst musikalisch beschaffen war, enthielt die Lyrik - allgemein: die Musikê - zugleich Musik. - (...)

Ebd. S.35

358

(...) questi intendentissimi gentilhuomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni conuinto, à non pregiare quella forte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodar si al contrapunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata de Platone et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la fauella, e'l rithmo, et il suono per ultimo, e non per lo contrario, (...)

CACCINI, GIULIO 1601, *Le nuove musiche*, Performers Facsimiles, New York 1982 (keine Seitenzahlen)

Übersetzung nach: FRIEDERICH, M., aaO., S.55

359

Im Jahre 1900 verfaßt, klingen die Sätze entsprechend altertümlich. Der Inhalt ist hier der wichtige Faktor, die im Hauptteil eingefügte Übersetzung entstand deshalb unter Inanspruchnahme eines gewissen Maßes an formaler Freiheit.

近来音楽は、著しき進歩発達をなし、歌曲の作世に顕われたるもの少しとせず、然れども是等多くは通常音楽の普及伝播を旨とせる学校唱歌にして、之より程度の高きものは極めて少し、其稍高尚なるものに至りては、皆西洋の歌曲を採り、之が歌詞に代ふるに我歌詞を似てし、単に字句の数を割当るに止まるが故に、多くは原曲の妙味を害ふにいたる。中には頗る其原曲の声調に合へるものなきにしもあらずと雖も、素より変則の仕方なれば、これを似て完美したりと称し難き事は何人も承知する所なり。余や敢えてその欠を補ふの任に当たるに足らずと雖も、常に此事を遺憾とするが故に、これ迄研究せし結果、即我歌詞に基きて作曲したるものゝ内二三を公にし、似て此道に資する所あらんです。幸に先輩諸者の是正を賜はるあらば、余の幸榮之に過ぎざるなり。

明治三十三年八月

瀧廉太郎

EBISAWA, aaO., S. 149

360

ROUSSEAU, aaO., S. 95

361

Sinnvoll nämlich, so scheint mir, ist die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik nur in ihren historischen Erscheinungsformen: Welche Vorgaben Sprache einem Komponisten bietet, hängt ganz von seinem eigenen Verständnis sprachlicher Bedingungen und und ihrer musikalischen Entsprechungen ab - und von den allgemeinen Konventionen einer bestimmten Epoche ebenso (man denke nur an die Veränderungen des musikalischen Taktbegriffes etwa vom 16. zum 18. Jahrhundert in Relation zur jeweiligen poetischen Metrik) wie davon, was ein bestimmter Komponist mit seiner Vertonung erreichen will (man denke hier beispielsweise an den gleichsam "ewigen" Streit über die Vorherrschaft des Wortes oder der Musik).

DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik*, aaO., Vorwort, S.9

362

Während die Musik Mozarts und Beethovens bei der Begegnung mit der Sprache diese einschließt, und deren Inhalt einzig und allein musikalisch ausbildet, öffnet sich Schuberts Musik völlig der Sprache. Schuberts sprachliche Empfänglichkeit bildet die musikalischen Motive seiner Lieder in engster Anlehnung an die Sprachgliederung des zu vertonenden Gedichts aus und wandelt so sprachliche Struktur in musikalische um. (...) Schubert integriert die Verbindung, die Sprache und Musik im Lied eingehen, in der Weise, daß darin die Sprache auch am musikalischen Bau mitträgt.

FRIEDERICH, M., aaO, S. 137

363

GEORGIADIS, *Schubert: Musik und Lyrik*, aaO., S. 28

364

Das läßt sich zum Teil auch für den deutschen Sprach- und Musikraum so postulieren. *Das Wandern ist des Müllers Lust* von SCHUBERT ist ein Kunstlied, das von CARL FRIEDRICH ZÖLLNER 'nur' ein Wanderlied. Ähnliches gilt für das *Heidenröslein* von SCHUBERT, das als Kunstlied gilt, und das von HEINRICH WERNER, dem 'nur' Volksliedcharakter zugestanden wird.

365

ARAI, aaO., S. 21

366

Der Musikwissenschaftler ŌMIYA MAKOTO 大宮真琴 in:

*Oto to kotoba: TANIMURA Kō sensei taikan kinen ronbunshū, Ongaku no tomo sha, Tōkyō 1993* 「音と言葉：谷村晃先生退官記念論文集」音楽之友社, S. 119

367

Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern ... mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun

Hegel, Ästhetik, III

zitiert nach:

ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*, Verlag Ullstein, Frankfurt/M 1958, S.11

368

Vgl. Kapitel 7 und die Bezugnahmen auf KRUSCHE:

KRUSCHE, DIETRICH, *Japan: konkrete Fremde: Dialog mit einer fernen Kultur*, 2., überarbeitete Aufl., S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1983



369

くれない  
紅 におう: におう ist möglicherweise von dem archaischen にほふ (匂ふ) abgeleitet, was etwa schöne Färbung von Pflanzen bedeutet (草木など色) 染まる。美しく染まる: dunkelrot gefärbte...  
Quelle:

*Zenyaku kogo jiten, Ōbun-sha, Tōkyō 1991* 「全訳古語辞典」旺文社

Naheliegender ist auch das modernere 'duftende', das mit Hiragana gleich geschrieben wird (におう) und sich natürlich auf die Vorstellung der Rose beziehen läßt.

370

人目も届かじ たゆたいそ: Das じ ist eines von vielen Verb-Anhängseln, die in japanischen Wörterbüchern der klassischen Schriftsprache als 助動詞 bezeichnet werden, und die IKEDA ins Englische mit *auxiliary verb* übersetzt. Vgl.:

IKEDA TADASHI, *Classical Japanese Grammar Illustrated With Texts, The Tōhō Gakkai* (The Institute of Eastern Culture), Tōkyō 1975

Im Deutschen kann daraus nur der Begriff *Hilfsverb* werden. Dagegen wendet sich allerdings LEWIN, der den Ausdruck *Verbalsuffixe* für angemessener hält:

Die sachliche Entsprechung der 'auxiliary verbs' bilden im Japanischen annähernd die *hojo-dōshi* [補助動詞] (vgl. § 139). Die Verbalsuffixe (*jodōshi*) [助動詞] als Hilfsverba anzusprechen ist unrichtig und verwirrend.

Vgl.

LEWIN, *Abriß der japanischen Grammatik*, aaO., Fußnote 1, S.145

In der Tat ist die Anwendung von indo-germanischen Sprachen entlehnten Bezeichnungen auf Wortklassen des Japanischen problematisch, weshalb hier nach Möglichkeit die japanischen Fachausdrücke in der lateinischen Umschrift Anwendung finden, im vorliegenden Fall: *jodōshi*. Die Bezeichnung in dieser Arbeit folgt damit dem *Zenyaku kogo jiten, Ōbunsha, Tōkyō 1991*; 「全訳古語辞典」旺文社

Das じ, angeschlossen an den Stamm des Verbs 届く [届か] bedeutet im modernen Japanisch etwa ... nicht, daher, daraus leitet sich die Übersetzung *wo es wohl niemand sieht* her. Bei dem そ am Ende des たゆたいそ handelt es sich um eine sogenannte *Shū-joshi*, eine Endpartikel. そ drückt, meist im Zusammenhang mit einem vorhergehenden な, zwar meistens eine Aufforderung, ein Gebot oder Verbot aus. Im vorliegenden Fall allerdings ist diese Bedeutung nicht enthalten, das そ zeigt lediglich an, daß es sich um eine abgeschlossene Aussage handelt. たゆたふ war im alten Japanisch (古語) das Wort für schwanken, schaukeln, wiegen und zögern, die gewählte Inhaltsangabe lautet daher: *wiegend*.

371

Zu におう siehe Fußnote 369 oben.

372

Die Urheberschaft MATHIAS CLAUDIUS' ist umstritten; die allgemein verfügbaren Quellenangaben sind widersprüchlich. Da dieser Aspekt innerhalb dieser Arbeit vernachlässigbar erscheint, wurde

---

auf eine genauere Quellenuntersuchung verzichtet.

373

Die meisten japanischen Texte unterscheiden sich geringfügig von Quelle zu Quelle. Meist handelt es sich um Unterschiede in der Anwendung von *kanji* (漢字) oder *hiragana* (ひらがな), oder um die Wortenden *zu* (ず) oder *ji* (じ) und ähnlich wenig substantielle Unterschiede, die für manche Wissenschaftszweige bedeutend sein mögen, auf die es aber in der hier präsentierten Arbeit nicht ankommt:

曲名、歌詞などについては、様々な解釈がなされ、たいへん問題の多いところです。教科書を中心した、できるだけ多くの資料を検討の上、当用漢字、現代かな使いとして、なお難解な読み方についてはかなを付すなど、現代の人にわかやすいものになることを心がけました。

Zu den Titeln und Texten usw. gibt es vielfältige Interpretationen, was ein Gebiet von großer Problematik darstellt. Ich habe alles darangesetzt und versucht, auf der Basis einer Recherche aus möglichst vielen Quellen, wobei Lehrbücher im Mittelpunkt standen, indem ich sowohl *Tōyō kanji* als auch moderne *kana* verwendete und schwierige Leseweisen mit *kana* versah, etwas für möglichst viele Menschen Leichtverständliches zu schaffen.

ITŌ REIKO, Hrsg., *Nihon kakyoku senshū, DoReMi Gakufu shuppan-sha, Tōkyō* 1993

伊藤玲子 編 「日本歌曲選集」 ドレミ楽譜出版社, Vorwort

374

*Chūgokuchihō no komoriuta* 「中国地方の子守唄」 entspricht mit den Tönen *e-fis-g-h-c-e* und der Intervallfolge Ganze - Halbe - 4Halbe - Halbe - 4Halbe der Moll-Version der *yo-na-nuki* (よなぬき) Tonleiter. Nimmt man bei zwei # *h* als Grundton, ist es *miyako-bushi* 都節.

375

Was zu *Chūgokuchihō no komoriuta* gesagt wurde, gilt auch *Sakura* mit der fünftönigen Intervallfolge Ganze - Halbe - 4Halbe - Halbe - 4Halbe: *Yo-na-nuki* (よなぬき) in Moll-Form.

376

In diesem Stück kommen nur die Töne Es - F - G - B - C - (Es) vor. Die entsprechenden Intervalle deuten auf *ry* (呂) oder Dur *yo-na-nuki*.

---

## Literaturverzeichnis

[Eckige] Klammern bezeichnen das Kapitel, in dem der Titel erscheint. Literatur ohne solche Kennzeichnung wurde konsultiert, aber nicht zitiert.

ADORNO, THEODOR W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1975 [7] [8]

ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*, Verlag Ullstein, Frankfurt/M 1958 [8] [Résumé]

*Aishōka shū*, HOSHINA SONOKO, Hrsg., *Kōyōkai, Tōkyō* Erscheinungsjahr nicht angegeben  
「愛唱歌集」保科その子 編、光葉会 [Untersuchungsmaterial]

*Aishōmeika, Nobara-sha, Tōkyō* 1988  
「愛唱名歌」野ばら社 [Untersuchungsmaterial]

ARAGAKI TSUGUTOSHI, *Kotoba to ongaku: rōdoku wa ongaku no hajimari, Kyōbunkan, Tōkyō* 2005  
新垣壬敏 著「言葉と音楽：朗読は音楽のはじまり」教文館 [8]

ARAI HIDENAO, *Doitsu no shi to ongaku, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1992  
荒井秀直 著「ドイツの詩と音楽」音楽之友社 [2] [3] [5] [6] [7] [8] [Résumé]

ARAKI HIROYUKI, *Nihongo kara nihonjin wo kangaeru, Asahi Shinbun-sha, Tōkyō* 1980  
荒木博之 著「日本語から日本人を考える」朝日新聞社 [3]

ÁROKAY, JUDIT, *Die Erneuerung der poetischen Sprache. Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der Edo-Zeit*. Iudicium, München 2010

ASQUITH, PAMELA - MALLAND, ARNE, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Curzon, Richmond 1997 [5] [6]

AWAZU NORIO, *Ongakuron, Shichō-sha, Tōkyō* 2008  
粟津則雄 著「音楽論」思潮社 [1]

BENEDICT, RUTH, *the chrysanthemum and the sword: Patterns of Japanese Culture, with a Foreword by Ian Buruma*. Houghton Mifflin Company, Boston · New York 2005 [3]

BENJAMIN, WALTER, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften* / WALTER BENJAMIN, *Band IV.1*, hrsg. von TILLMAN REXROTH, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972 (1921) [2]

BENL, OSCAR, *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Cram, de Gruyter, Hamburg 1951

BORRIS, SIEGFRIED, Hrsg., *Musikleben in Japan: in Geschichte und Gegenwart, Berichte, Statistiken, Anschriften*; Bärenreiter, Kassel u.a. 1967 [7]

BRECHT, BERTOLT, *Die Dreigroschenoper: Nach John Gays "The Beggar's Opera"*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1977 [6]

BROWER, ROBERT H./ MINER, EARL, *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford 1961

- 
- BÜCHNER, GEORG, *Dantons Tod: Ein Drama*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1978 [6]
- CACCINI, GIULIO 1601, *Le nuove musiche*, Performers Facsimiles, New York 1982 [8]
- Chūgakusei no ongaku 1, Kyōiku geijutsu-sha, Tōkyō* 2009  
「中学生の音楽 1」 教育芸術社 [1] [3] [6]
- Chūgakusei no ongaku 2/3a, Kyōiku geijutsu-sha, Tōkyō* 2009  
「中学生の音楽 2/3上」 教育芸術社 [8]
- DARWIN, CHARLES, *On the Origin of Species: By Means of Natural Selection* Dover Publications Inc., Mineola, New York 2006 (Original 1859) [6]
- DAVIS, JOHN F., *Phonetics and Phonology*, Ernst Klett Sprachen, Barcelona u.a. 2008 [8]
- Der große Duden: Wörterbuch und Leitfaden der deutschen Rechtschreibung*, 17., neubearbeitete Auflage, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1979 [2]
- DE SAUSSURE, FERDINAND, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, de Gruyter, Berlin 1967 [3]
- Deutsche Sprache: Handbuch für den Sprachgebrauch*, Herausgegeben von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Helmut Liebsch und Hellmut Döring, VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1976 [8]
- DOI TAKEO, "*Amae*" *no kōzō, Kōbundō, Tōkyō* 1984  
土居健郎 著「『甘え』の構造」 弘文堂 [6]
- DOI TAKEO, "*Amae*" *zakkō, Kōbundō, Tōkyō* 1976  
土居健郎 著「『甘え』雑稿」 弘文堂 [6] [8]
- dtv-Atlas zur Musik, Band 1*, Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, München / Kassel 1992 [1]
- dtv-Atlas zur Musik, Band 2*, Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, München / Kassel 1991 [1]
- Duden Band 4, Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, 3., neu bearbeitete Auflage, Dudenverlag, Bibliographisches Institut Mannheim / Wien / Zürich 1973 [6]
- DÜRR, WALTHER, *Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1994 [2] [8]
- EBISAWA BIN, *Taki Rentarō — Yōsetsu no hibiki, Iwanami shinsho, Tōkyō* 2004  
海老澤敏 著「瀧廉太郎 — 夭折の響き」 岩波新書 [8]
- ENGEL, EDUARD, *Deutsche Stilkunst*, G. Freytag, Leipzig 1922 [8]
- ENGEL, ULRICH, *Deutsche Grammatik*, 2. verb. Auflage, Julius Groos Verlag Heidelberg, Heidelberg 1988 [6]
- Epochen der Musikgeschichte*, 2. Aufl., *Als Taschenbuch zusammengestellt aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. (...)* Bärenreiter-Verlag / Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel 1975 [1]

---

ERLINGHAGEN, HELMUT, *Japan: Ein deutscher Japaner über die Japaner*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1974 [6]

FREUD, SIGMUND, *Massenpsychologie und Ich-Analyse • Die Zukunft einer Illusion* Fischer Taschenbuch Verlag, Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1978 [5] [6]

FREUD, SIGMUND, *Totem und Tabu*, Fischer Taschenbuch Verlag, Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1977 [5]

FRIEDERICH, MARTIN, *Text und Ton: Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*, Burgbücherei Wilhelm Schneider, Hohengehren 1973 [2] [8]

FRIEDERICH, WOLF, *Technik des Übersetzens*, Max Hueber Verlag, München 1979 [2]

FUJIMAKI KAZUHO, *Dairokuten maō Nobunaga, Gakushū kenkyū-sha, Tōkyō* 2001  
藤巻一保 著「第六天魔王信長」学習研究社 [8]

FUJITA TAMAO, *Uta no naka no nihongo, Asahi shinbun-sha, Tōkyō* 1970  
藤田圭雄 著「歌の中の日本語」朝日新聞社 [8]

GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967 [2] [8]

GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Schubert: Musik und Lyrik: Notenbeiheft*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979 [8]

GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik*, Springer-Verlag, Berlin (u.a.) 1984 [8]

GIESEN, WALTER, *Baedeker-Allianz-Reiseführer: Japan*, Baedeker, Stuttgart 1993 [8]

GIPPER, HELMUT, *Bausteine zur Sprachinhaltsforschung: Neue Sprachbetrachtung im Austausch mit Geistes- und Naturwissenschaft*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1963 [6]

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Gedichte*, Verlag Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1980 [6]

GRAEFE, MARIANNE (Hrsg.), *Schubert und seine Dichter, 85 Liedtexte*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1953 [1]

*Großes Fremdwörterbuch*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1977 [6] [8]

GUIGNARD, SILVAIN, Hrsg., *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan: eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG)*, Iudicium-Verlag, München 1996 [3] [6] [7]

HAGA YASUSHI, Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo, Daishūkan shoten, Tōkyō* 1976  
芳賀綏 編「社会の中の日本語」大修館書店 [5] [6] [8]

HAGA YASUSHI, *Nihonjin no hyōgen shinri, Chūokōron-sha, Tōkyō* 1979  
芳賀綏 著「日本人の表現心理」中央公論社 [5] [6]

*Haiku saijiki, Kadokawa shoten, Tōkyō* 1957  
「俳句歳時記」角川書店 [8]

- 
- HAMAGUCHI, ESHUN, *The Contextual Model in Japanese Studies*, siehe:  
KREINER, JOSEF - SELSCHLEGER, HANS DIETER (eds.), *Japanese Culture and Society*
- HATANAKA RYŌSUKU, Hrsg., *Nihon meikakyoku hyakusen: Shi no bunseki to kaishaku; Ongaku no tomo-sha*, Tōkyō 2000  
畑中良輔 監修「日本名歌曲百選 詩の分析と解釈」音楽之友社 [5] [8]
- HATTORI RYŪTARO, Hrsg., *Traditional Folk Songs of Japan, Ongaku no tomo-sha*, Tōkyō 1966  
服部龍太郎「日本民謡曲集」[in englischer Sprache] [7]
- HAYAMI TASUKU, Hrsg., *Nihon no hotoke, Seishun shuppan-sha*, Tōkyō 2009  
速水侑 監修「日本の仏」青春出版社 [8]
- HELBIG, GERHARD / BUSCHA, JOACHIM, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Langenscheidt•Verlag Enzyklopädie, Leipzig, Berlin, München 1991 [6]
- HEINE, HEINRICH, *Buch der Lieder*, dtv, München 1983
- HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 3. Aufl., Vieweg, Braunschweig 1870 [7]
- HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *On the Sensations of Tone*, Dover Publications, New York 1954 [7]
- HELMHOLTZ, HERRMANN VON, *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien*, Kindler Verlag, München 1972 [7]
- HIRSCHFELD, CHARLES, Hrsg., *Classics of Western Thought: 4. Blaise Pascal: Thoughts*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York and Burlingame (sic) 1964 [6]
- HIYAMA TETSUHIKO, Übers., *Schumann-Lieder Übersetzungen*, Gesamtausgabe, Bd.2, Shinchō-sha, Tōkyō 1985  
檜山哲彦 訳「シューマン・リーダー対訳全集」<第2巻>, 新期社 [3]
- Honyaku*, Redaktion der Zeitschrift "Bungaku" Hrsg., Iwanami shoten, Tōkyō 1982  
「翻訳」雑誌『文学』編集部 編, 岩波書店 [6]
- HOSHI AKIRA, *Nihon no ongaku no rekishi to kanshō, Ongaku no tomo-sha*, Tōkyō 1971  
星旭 著「日本の音楽の歴史と鑑賞」音楽之友社 [1] [7]
- HOSOYA MASASHI, Hrsg., *Ibunka komyunikēshon wo manabu hito no tame ni, Sekai shisō-sha, Kyōto* 2006  
細谷昌志 編「異文化コミュニケーションを学ぶ人のために」世界思想社 [1]
- IGATA CHIZURU, YOSHIMURA KŌ, *Shūkyō ongaku taiyaku shūsei, Kokusho kankōkai, Tōkyō* 2007  
井形ちづる / 吉村恒 著訳「宗教音楽対訳集成」国書刊行会 [1]
- IKEDA TADASHI, *Classical Japanese Grammar Illustrated With Texts, The Tōhō Gakkai (The Institute of Eastern Culture), Tōkyō* 1975 [6] [Untersuchungsmaterial]
- IMAHASHI AKIRA et. al., *Yoku wakarū kirisutokyō no ongaku, Kirisuto shinbun-sha, Tōkyō* 2000  
今橋朗 (他) 編,「よくわかるキリスト教の音楽」キリスト新聞社 [1]
- Intensive Course in Japanese: Intermediate. Notes*, Japanese Language Promotion Center, Hrsg. Language Services Co., Ltd., Tōkyō 1981 [6]

---

ISHIHARA YATSUKA, Hrsg., *Haiku bunpō nyūmon, Iizuka shoten, Tōkyō* 1993

石原八束 編 「俳句文法入門」 飯塚書店 [8]

ITŌ REIKO, Hrsg., *Nihon kakyoku senshū, DoReMi Gakufu shuppan-sha, Tōkyō* 1993

伊藤玲子 編 「日本歌曲選集」 ドレミ楽譜出版社 [Untersuchungsmaterial]

ITŌ SHUNTARŌ, Hrsg., *Kōza • Hikaku bunka 7, Kenkyū-sha shuppan, Tōkyō* 1976

伊東俊太郎 編 「講座・比較文化. 第7巻」 研究社出版 [5] [8]

ITŌ YASUMARO, *Shi to ongaku: sono kōzō to genri, Gentō-sha, Tōkyō* 2005

伊藤康圓 著 「詩と音楽: その構造と原理」 舷燈社 [8]

IZUTSU TOSHIHIKO / IZUTSU, TOYO, *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik, Dumont, Köln* 1988

JAKOBSON, ROMAN, siehe:

*Style in Language*, SEBEOK, THOMAS A.

JOST, PETER, *"Die Forelle" und die Festung Hohenasperg. Mißverständnisse um ein Schubert-Lied,*

in: *Neue Zeitschrift für Musik* 150, 5/1989 in: ZILKENS, UDO, *Franz Schubert* 1997 [1]

*Kagami, Japanischer Zeitschriftenspiegel, OAG Hamburg, 1982*

KAI MICHIKO, *Kigo no sokochikara, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tōkyō* 2003

權未知子 編 「季語の底力」 日本放送出版協会 [8]

KANT, IMMANUEL, *Kritik der Urheilkraft, Philipp Reclam jun. Stuttgart* 1963, S. 211 [8]

KATA KŌJI / TSUKUDA JITSUO, Hrsg. *Ryūkōka no himitsu, Bunwa shobō, Tōkyō* 1970

加太こうじ / 佃実夫 編, 「流行歌の秘密」 文和書房 [8]

KATŌ SHŪICHI 加藤周一 in:

*Tetsugaku XIV Geijutsu, Band 14 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō* 1969

「哲学」 XIV 芸術 (...) (全18巻) 岩波講座 [8]

*Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary, Kenkyu-sha, Tōkyō* 1994 [8]

*Kigo no kotoba: poketto jiten, Kōun-sha, Tōkyō* 2002

「季語のことば」 ポケット辞典, 幸運社 [8]

KIKKAWA EISHI, *Nihon ongaku no seikaku, Wanya shoten, Tōkyō* 1948

吉川英士 著 「日本音楽の性格」 わんや書店 [7] [8]

KIMURA NOBUYUKI, *Shōwa sengo: Ongaku kyōiku shi, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 1993

木村信之 著 「昭和戦後音楽教育史」 音楽之友社 [3]

KINDAICHI HARUHIKO 金田一春彦 in:

*Nihongo to nihon bunka, Asahi shinbun-sha, Tōkyō* 1978

「日本語と日本文化」 朝日新聞社 [5]

KINDAICHI HARUHIKO, *Nihongo: Shinpan (1), Iwanami shinsho (shin akaban) 2, Tōkyō* 1993

金田一春彦 著 「日本語 新版 (上)」 岩波新書 (新赤版) 2 [8]

---

KINDAICHI HARUHIKO, *Nihonjin no gengo hyōgen, Kōdan-sha gendai shinsho, Tōkyō* 1975  
金田一春彦 著 「日本人の言語表現」 講談社現代新書 [4] [6]

KINOSHITA JUNJI 木下順二 in:  
*Tetsugaku XIV Geijutsu, Band 14* (insges. 18 Bände), *Iwanami kōza, Tōkyō* 1969  
「哲学」 XIV 芸術 (...) (全 18 巻) 岩波講座 [5] [8]

KISHIBE SHIGEO, *The Traditional Music of Japan*, Second edition, *Kokusai Bunka Shinkokai, Tōkyō* 1982 [6] [7] [8]

KITAHARA YASUO, *Nihongo no sekai 6: Nihongo no bunpō, Chūō kōron-sha, Tōkyō* 1981  
北原保雄 著 「日本語の世界：日本語の文法」 中央公論社 [6]

KOBAYASHI AIYŪ, *Shi to ongaku to butō, Kyōbun-sha, Tōkyō* 1924  
小林愛雄 著 「詩と音楽と舞踏」 京文社 [1] [7] [8]

KOBORI KEIICHIRO 小堀 桂一郎 siehe:  
ITŌ SHUNTARŌ 伊東俊太郎

*Kōjien [Dai sanban] Iwanami shoten Tōkyō* 1983  
「広辞苑 第三版」 岩波書店 [5] [6] [8]

KOJIMA TOMIKO / FUJII TOMOAKI, *Nihon no oto no bunka, Daiichi shobō, Tōkyō* 1994  
小島美子 / 藤井知昭 著 「日本の音の文化」 第一書房 [8]

*Kōkōsei no ongaku* [5 Bände: 1; 2; Mousa 1; Mousa 2; Joy of Music] *Kyōiku Geijutsu-sha, Tōkyō* 2009  
「高校生の音楽」 教育芸術社 [1] [3] [5] [6] [7] [8]

KOLLER, WERNER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Wiesbaden 2001 [2]

KOMATSU CHIZAN, *Gyokusetsu shigo*, (privat verlegt), *Tōkyō* 1996  
小松智山 著 「玉屑詩語」 [8]

KREINER, JOSEF - SELSCHLEGER, HANS DIETER (eds.), *Japanese Culture and Society: Models of Interpretation*. Judicium, München 1996 [3]

KRUSCHE, DIETRICH, *Japan: konkrete Fremde: Dialog mit einer fernen Kultur*, 2., überarbeitete Aufl., S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1983 [1] [8] [Résumé]

KYBURZ, JOSEF A, *Magical Thought at the Interface of Nature and Culture*, in:  
ASQUITH, PAMELA - MALLAND, ARNE, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Curzon, Richmond 1997 [6]

*Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache: Das neue einsprachige Wörterbuch für Deutschlernende*, Langenscheidt KG, Berlin und München 1993 [5]

*Language, poetry and poetics: the generation of the 1890s: JAKOBSON, TRUBETZKOY, MAJAKOVSKIJ; Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology October 5-6, 1984*, KRYSZYNA POMORSKA u.a., Hrsg., Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam 1987 [6]



- 
- LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt: Seine Struktur im Deutschen und Englischen*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1971 [2] [5] [6]
- LEISI, ERNST, *Der Wortinhalt: Seine Struktur im Deutschen und Englischen*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1961 [6]
- LEISI, ERNST, *Praxis der englischen Semantik*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1973 [2]
- LEISI, ILSE und ERNST, *Sprach-Knigge: oder Wie und was soll ich reden?* Gunter Narr Verlag Tübingen 1992 [5]
- LEWIN, BRUNO, *Abriß der japanischen Grammatik: Auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*, 2., verbesserte Auflage, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1975 [8] [Untersuchungsmaterial]
- LEWIN, BRUNO, Hrsg., *Kleines Wörterbuch der Japanologie*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1968 [1] [6] [7] [8]
- LOCKEMANN, FRITZ, *Der Rhythmus des deutschen Verses: Spannkkräfte und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung*, Max Hueber Verlag, München 1960 [8]
- LOISKANDL, HELMUT, *Thuth, Beauty, Ethics: Notes on Japanese and European Frames of Appresentation*, siehe:  
TROMMSDORFF, GISELA; FRIEDLMEIER, WOLFGANG; KORNADT, HANS-JOACHIM Hrsg., *Japan in Transition: Sociological and Psychological Aspects*,  
*Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman Group UK Limited, Essex 1993 [2]
- MACKENSEN, LUTZ, *Deutsches Wörterbuch*, Manuscriptum Verlagsbuchhandlung Thomas Hoof KG • Waltrop und Leipzig 2006 [2] [5]
- MALM, WILLIAM P., *Six hidden views of Japanese music*, Univ. of California Pr., Berkeley, Calif. u. a. 1986 [7]
- MARUYAMA KEIZABURŌ, *Kotoba to muishiki, Kōdan-sha, Tōkyō* 1987  
丸山圭三郎 著 「言葉と無意識」 講談社 [5]
- MATSUOKA MCCLAIN, YOKO, *Handbook of Modern Japanese Grammar*, The Hokuseido Press, Tōkyō 1981 [6]
- MATSUSHITA HITOSHI, Hrsg., *Yōgakushi saikō: kirisutokyō ongaku to nihonjin, Kunitachi ongaku daigaku, Tōkyō* 1993  
松下鈞 編 「洋楽史再考：キリスト教音楽と日本人」 国立音楽大学 [1]
- MIKAMI AKIRA, *Zō wa hana ga nagai, Kuroshio shuppan, Tōkyō* 1976  
三上 章 著 「象は鼻が長い」 くろしお出版 [6]
- MINAMI HIROSHI, *Nihonjin no shinri, Iwanami Shinsho, Tōkyō* 1991  
南博 著 「日本人の心理」 岩波新書 [5]
- MITA MUNESUKE, *Kindai nihon no shinjō no rekishi, Kōdan-sha, Tōkyō* 1992  
見田宗介 著 「近代日本の心情の歴史」 講談社 [4] [5] [8]
- MITUKURI SHUKUICHI, *Japanese Scales and their Harmonic Treatment*, in: *The Japanese Music*, Japanese National Committee of The International Music Council, Tōkyō 1967 [7]

---

*Modern Japanese for University Students, Part 1*, Japanese Dept., International Christian University, Tōkyō 1977 [6]

MORI ARIMASA, *Furui mono to atarashii mono: MORI ARIMASA kōenshū, Nihon kirisutokyōdan shuppan kyoku*, Tōkyō 1975

森有正 著 「古いものと新しいもの：森有正講演集」 日本基督教団出版局 [6]

MORI ARIMASA, *Ikani ikiru ka, Kōdan-sha*, Tōkyō 1976

森有正 著 「いかに生きるか」 講談社 [6]

MORI ARIMASA, *Kigi wa hikari wo abite, Chikuma Shobō*, Tōkyō 1972

森有正 著 「木々は光を浴びて」 筑摩書房 [2] [6]

MORI ARIMASA, *Tabi no sora no shita de, Chikuma Shobō*, Tōkyō 1969

森有正 著 「旅の空の下で」 筑摩書房 [2]

MORI ARIMASA, *Mori Arimasa taiwashū: kotoba, jibutsu, keiken, Shōbun-sha*, Tōkyō 1968

森有正 著 「森有正対話集：言葉 事物 経験」 晶文社 [6]

MORI ARIMASA, *Tōzakaru Nōtorudamu* [Notre Dame], *Chikuma Shobō*, Tōkyō 1976

森有正 著 「遠ざかるノートルダム」 筑摩書房 [6] [8]

MORI ARIMASA, *Zenshū, 3. Band: Harukana Nōtorudamu* [Notre Dame], *Chikuma Shobō*, Tōkyō 1979

森有正 著 「全集 第3巻 遥かなノートルダム」 筑摩書房

MORI ARIMASA, *Zenshū, 12. Band: Keiken to shisō, Chikuma Shobō*, Tōkyō 1979

森有正 著 「全集 第12巻 経験と思想」 筑摩書房 [5] [6]

NAKAMURA KIKUO 中村菊男 siehe:

HAGA YASUSHI 芳賀綏 Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo*

NAKAMURA KOHEI / SHIDA FUMOTO, Hrsg., *Doitsu minyō shugyokushū (Volksliederschatz)*, Nankōdō, Tōkyō 1961

中村耕平 / 志田麓 編註 「ドイツ民謡珠玉集」 南江堂 [1]

NAKANISHI SUSUMU, *Nakanishi Susumu cho zenshū. 12: Nihon bungaku to shi, Shiki-sha*, Tōkyō 2009

中西進 著 「中西進著全集. 12, 日本文学と死」 四季社 [5]

NELSON, ANDREW NATHANIEL, *The Modern Reader's JAPANESE-ENGLISH CHARACTER DICTIONARY*, Second printing, Charles E. Tuttle Company: Publishers, Rutland, Vermont u.a. 1975 [8]

*Nichibei kogo jiten: Modern Colloquialisms Revised Japanese-English*, Asahi shuppan-sha, Tōkyō 1984

「日米口語辞典」 朝日出版社 [3]

*Nichiei koji kotowaza jiten: Proverbs*, Asahi evening news-sha, Tōkyō 1982

「日英故事ことわざ辞典」 朝日イブニングニュース社 [3]

NIDA, EUGENE A., *Toward a Science in Translating: With special reference to principles and procedures involved in bible translating*, E.J. Brill, Leiden, Netherlands 1964 [2]

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Der Antichrist, Ecce Homo, Dionysos-Dithyramben*, Wilhelm Goldmann Verlag, Ort nicht angegeben 1979 [5]

- 
- Nihon kakyokushū 3*, ZEN-ON Music Co., Ltd., Tōkyō 1970;  
「日本歌曲集 3」全音楽譜出版社 [3]
- Nihon no uta: Dai issū, Meiji · Taishō 1868 - 1926, Nobara-sha, Tōkyō 2008*  
「日本のうた、第1集、明治・大正」野ばら社 [1]
- Nihon no uta: Dai nishū 1926 - 1945, Nobara-sha, Tōkyō 2005*  
「日本のうた、第2集、昭和初～20年」野ばら社 [1]
- Nihon shōka shū, Iwanami shoten, Tōkyō 1958*  
「日本唱歌集」岩波書店 [Untersuchungsmaterial]
- NISHIO MINORU, *Nihonjin no kotoba, Iwanami shoten, Tōkyō 1981*  
西尾実 著 「日本人のことば」岩波書店 [8]
- ŌKI ATSUO, *Shi no sahō / sakuhō to kanshō no shikata, Kin'en-sha, Tōkyō 1955*  
大木惇夫 著 「詩の作法と鑑賞の仕方」金園社 [8]
- ŌKI ATSUO, *Shi no sahō / sakuhō kōgi, Manshōdō, Tōkyō 1935*  
大木惇夫 著 「詩の作法講義」万昇堂 [8]
- OKUYAMA MASURŌ, *Shi ni matsuwaru nihongo jiten, Tōkyōdō shuppan, Tōkyō 1997*  
奥山益朗 著 「『死』にまつわる日本語辞典」東京堂出版 [5]
- ŌNO SUSUMU, *Nihongo no bunpō wo kangaeru, Iwanami Shinsho, Tōkyō 1992*  
大野晋 著 「日本語の文法を考える」岩波新書 [6]
- ŌNO SUSUMU, *Nihongo no nenrin, Shinchō Bunko, Tōkyō 1966*  
大野晋 著 「日本語の年輪」新潮文庫 [6]
- ŌNUKI TAKASHI, *Iesu to iu keiken, Iwanami Shoten, Tōkyō 2003*  
大貫隆著 「イエスという経験」岩波書店 [5]
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Miseria y esplendor de la traducción, Elend und Glanz der Übersetzung, Langwiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1956* [2] [5] [6]
- OSADA GYŌJI, Hrsg., *Kokoro ni nokoru nihon no uta 101 sen, Yamaha Music Media, Tōkyō 2007*  
長田暁二 編 「心にのこる日本の歌101選」ヤマハミュージックメディア [3] [7] [8]
- OSHIO TAKASHI, *Doitsugo to doitsujin no kishitsu, Kōdan-sha, Tōkyō 1992*  
小塩節 著 「ドイツ語とドイツ人の気質」講談社 [5]
- Oto to kotoba: TANIMURA Kō sensei taikan kinen ronbunshū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō 1993*  
「音と言葉：谷村晃先生退官記念論文集」音楽之友社 [1] [7] [Résumé]
- PAUL, HERRMANN, *Deutsches Wörterbuch, 6. Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968* [6]
- PÖRTNER, PETER / HEISE, JENS, *Die Philosophie Japans: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1995* [6]
- PÖRTNER, PETER, *Karl Florenz als Prosaübersetzer, NOAG 137 (1985) S. 60* [2]
- READER, IAN - NANABE, GEORGE J: *Practically Religious: Worldly Benefits and the Common Religion of Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1998 [5] [6] [8]

- 
- RIEDE, BERND, *Musik: Vorbereitung auf das Abitur Musiktheorie*, Manz Verlag, München 1998 [3]
- RIEMANN Musiklexikon, *Sachteil*, Schott's Söhne, Mainz 1967 [1] [8]
- RIETHMÜLLER, ALBRECHT, Hrsg., *Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung*, Laaber-Verl., Laaber 1999 [8]
- ROSCH, ELEANOR; LLOYD, BARBARA B. Hrsg., *Cognition and Categorization: Principles of Categorization*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Hillsdale, New Jersey 1978 [1]
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Musik und Sprache: ausgewählte Schriften*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1984 [5] [8]
- Saishin · nihon kakyoku senshū: TAKI RENTARŌ kakyokushū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 2002  
「最新・日本歌曲選集 瀧廉太郎歌曲集」音楽之友社 [3] [8]
- Saishin nihongo dokuhon, Shinchō henshūbu Hrsg. Shinchō bunko, Tōkyō* 1993  
「最新日本語読本」新潮編集部 編, 新潮文庫 [2]
- SATŌ KAZUO, *Satō Kazuo Haironshū, Kadokawa shoten, Tōkyō* 2006  
佐藤和夫 著 「佐藤和夫俳論集」角川書店 [5]
- SAUTER, FRANZ, *Die tonale Musik: Anatomie der musikalischen Ästhetik*, Books on Demand GmbH, Hamburg 2003 [8]
- SCHOELLER, WILFRIED F., *Schubart: Leben und Meinungen eines schwäbischen Rebellen, den die Rache seines Fürsten auf den Asperg brachte ; mit einer Auswahl seiner Schriften*, Wagenbach, Berlin 1979 [1]
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung: Vollständige Ausgabe nach der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage von 1859*, Anaconda Verlag GmbH, Köln 2009 [6] [7] [8]
- SEILER, HANSJAKOB, Siehe:  
*Language, poetry and poetics*
- SHIBA YASUSHI, MASUMOTO AKIKO, Hrsg., *Natsukashii uta · kokoro yasuragu uta: Shinia no tame no kyōkasho meikashū, Ongaku no tomo-sha, Tōkyō* 2004  
芝泰志 / 榎本安記子 編 「懐かしい歌・心やすらぐ歌：シニアのための教科書名歌集」音楽之友社 [2] [8]
- SHIDA FUMOTO, Übers., *Schubert-Lieder Übersetzungen, Gesamtausgabe, Bd.2, Shinchō-sha, Tōkyō* 1982  
志田麓 訳 「シューベルト・リーダー対訳全集II」新期社 [1] [3]
- SHIDA FUMOTO, Übers., *Schumann-Lieder Übersetzungen, Gesamtausgabe, Shinchō-sha, Tōkyō* 1982  
志田麓 訳 「シューマン・リーダー対訳全集」新期社 [1] [3]
- Shigo Jiten, Jitsugyō no nihon jigyō shuppan bu Tōkyō* 1981  
「詩語辞典」実業之日本事業出版部 [8]
- SHIMIZU NORIKO, *Heian kōki kugyō nikki no nihongo gakuteki kenkyū, Kanrin shobō, Tōkyō* 2005  
清水教子 著 「平安後期公卿日記の日本語学的研究」翰林書房 [5]

---

*Shinshū Kōjiten [Dai 4 ban] Shūei-sha, Tōkyō 1983*

「新修広辞典 第4版」集英社 [8]

*Shō hyakkajiten, Heibon-sha, Tōkyō 1973*

「小百科事典」平凡社 [8]

SIMMEL, GEORG, *Schopenhauer and Nietzsche*, Translated by Helmut Loiskandl, Deena Weinstein, and Michael Weinstein, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986 [6] [8]

STAIGER, EMIL, *Musik und Dichtung*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1980 [5] [8]

*Style in Language*, SEBEOK, THOMAS A. Hrsg., The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1960 [1] [3] [8]

SUZUKI, DAISSETZ [sic] TAITARO, *Der westliche und der östliche Weg: Essays über christliche und buddhistische Mystik*, Ullstein Materialien, Frankfurt u.a. 1980 [6]

SUZUKI, TAKAO, *Eine verschlossene Sprache: Die Welt des Japanischen*. Eingeleitet und aus dem Japanischen übersetzt von IRMELA HIJIYA-KIRSCHNEREIT, iudicum verlag, München 1990 [3]

SUZUKI TAKAO, *Kotoba to bunka, Iwanami shoten, Tōkyō 1981*

鈴木孝夫 著 「ことばと文化」岩波書店 [6]

SUZUKI TAKAO, *Kotoba to shakai, Chūō kōron-sha, Tōkyō 1975*

鈴木孝夫 著 「ことばと社会」中央公論社 [6]

SUZUKI TAKAO, *Tozasareta gengo · nihongo no sekai, Shinchō-sha, Tōkyō 1975*

鈴木孝夫 著 「閉ざされた言語・日本語の世界」新潮社 [3] [5]

TAKIZAWA KATSUMI 滝沢克己 in:

*Tetsugaku: XV Shūkyō to dōtoku*, Band 15 (insges. 18 Bände), Iwanami kōza, Tōkyō 1969

哲学 XV 「宗教と道徳」 (...) (全 18 巻) 岩波講座 [5]

TANABE HISAO, *Japanese Music*, Translated by SHIGEYOSHI SAKABE, *Kokusai Bunka Shinkokai* [The Society for International Cultural Relations] Tōkyō, Japan 1936 [7]

*The Japanese Music*, siehe

MITSUKURI SHUKUICHI

TOKIKO KATO with RIUICHI SAKAMOTO, *Milosci Wszystko Wybaczy*, Polydor 28MX 2046, Text zur Schallplatte, Tōkyō, 1982 [6]

TROMMSDORFF, GISELA; FRIEDLMEIER, WOLFGANG; KORNADT, HANS-JOACHIM Hrsg., *Japan in Transition: Sociological and Psychological Aspects*, Pabst Science Publishers, Lengerich u.a. 1998 [3] [5]

TSUCHIDA SADAŌ, *Shi to ongakubi no genshitsu, Tamagawa sensho, Tōkyō 1976*

土田貞夫 著 「詩と音楽美の原質」玉川選書 [1]

TSUKISHIMA KENZŌ 築島謙三 in:

HAGA YASUSHI, Hrsg., *Nihongo kōza dai san kan: Shakai no naka no nihongo, Daishūkan shoten, Tōkyō 1976*

芳賀綏 編 「社会の中の日本語」大修館書店 [5]

- 
- UEDA, MAKOTO, *Literary and Art Theories in Japan*, The Press of Western Reserve University, Cleveland 1967
- UEMURA TOSHIO, *Shi to ongaku, Sanshū-sha, Tōkyō* 1986  
植村敏夫 著 「詩と音楽」 三修社 [1] [8]
- ULRICH, WINFRIED, *Wörterbuch: Linguistische Grundbegriffe*, Verlag Ferdinand Hirt, 3. Aufl., Kiel 1981 [6]
- UMESAO TADAO / TADA MICHITARŌ, *Nihon bunka to sekai: ronshū • nihon bunka 2, Kōdan-sha, Tōkyō* 1972  
梅棹忠夫／多田道太郎 著 「日本文化と世界-----論集・日本文化2」 講談社 [5]
- VOLLMER, KLAUS, *Mißverständnis und Methode: Zur Rezeption der Japandiskurse*, in: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien* Vol. 15, Judicum, Tōkyō 2003, S. 37-68. [3]
- VOLLMER, KLAUS, *Japanischer Buddhismus und Zen*, in: *Weiterbildendes Studium: Buddhismus in Geschichte und Gegenwart*. Band V. Universität Hamburg, Hamburg 2001, S. 151-164. [5]
- VON DER OSTEN, ELISABETH, *Der musikalische Satz: Harmonie-und Melodielehre*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1955 [7]
- Wahrig, *Deutsches Wörterbuch: einmalige Sonderausgabe -ungekürzt-*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1968 [2] [8]
- Wahrig, *Deutsches Wörterbuch, Surugadai Shuppan-sha, Tōkyō* 1992  
「ヴァーリヒ現代独辞典」 駿河台出版社 [1] [5] [8]
- WATABE-GROSS, ATSUKO, Hrsg./Bearb., *Die Einführung der europäischen Musik in Japan: (1855 - 1888) kulturpolitische Aspekte eines Paradigmenwechsels*, Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., Hamburg 2007 [1] [7]
- WATZLAWICK, PAUL, BEAVIN, JANET HELMICK, JACKSON, DON D., *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*, Huber, Stuttgart u.a. 1980 [3] [5]
- WEINRICH, HARALD, *Linguistik der Lüge*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1966 [1]
- WHORF, BENJAMIN LEE, *Sprache, Denken, Wirklichkeit: Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Rowohlt, Hamburg 1978 [3]
- WITTE, BERND, Hrsg., *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, Reclam, Stuttgart 1998 [6] [8]
- WOLFEREN, KAREL VAN, *Vom Mythos der Unbesiegbaren: Anmerkungen zur Weltmacht Japan*, Aus dem Englischen von Mara Huber. Titel der Originalausgabe: *The Enigma of Japanese Power*. Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf., München 1992
- YAMAMOTO TARŌ, *Shi no sahō / sakuho, Shakai shisō-sha, Tōkyō* 1969  
山本太郎 著 「詩の作法」 社会思想社 [8]
- YANABU AKIRA, *Honyaku gakumon hihan, Nihon honyakuka yousei sentā, Tōkyō* 1983  
柳父章 著 「翻訳学問批判」 日本翻訳家養成センター [6]
- YANABU AKIRA, *Honyakugo no riron, Hōsei daigaku shuppan kyoku, Tōkyō* 1980  
柳父章 著 「翻訳語の論理」 法政大学出版局

---

YANABU AKIRA, *Honyaku to wa nani ka: Nihongo to honyaku bunka, Hōsei daigaku shuppanyoku*, Tōkyō 1977

柳父章 著 「翻訳とはなにか: 日本語と翻訳文化」 法政大学出版局 [6]

YANABU AKIRA, *Honyakugo seiritsu jijou, Iwanami shoten Tōkyō* 1982

柳父章 著 「翻訳語成立事情」 岩波書店 [5]

YANABU AKIRA: *Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*: Übersetzt und kommentiert von Florian Coulmas, Iudicium, München 1991 [5]

YOKOTA KENICHIRO, *Kyōkasho kara kieta shōka · dōyō, Fusō-sha, Tōkyō* 2002

横田憲一郎 著 「教科書から消えた唱歌・童謡」 扶桑社 [1] [3]

YOSHIMOTO TAKAAKI (RYŪMEI), *Gengo ni totte bi wa nani ka: dai ni kan, Keisō shobō, Tōkyō* 1967

吉本隆明 著 「言語にとって美はなにか 第二巻」 勁草書房

*Zenyaku kogo jiten, Ōbun-sha, Tōkyō* 1991

「全訳古語辞典」 旺文社 [8] [Untersuchungsmaterial]

*Zenyaku kihon kogo jiten, Sanseidō, Tōkyō* 1995

「全訳基本古語辞典」 三省堂

ZILKENS, UDO, *Franz Schubert: Vom Klavierlied zum Klavierquintett, Die Forelle im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker*, P. J. Tonger-Musikverlag, Köln-Rodenkirchen 1997